

2

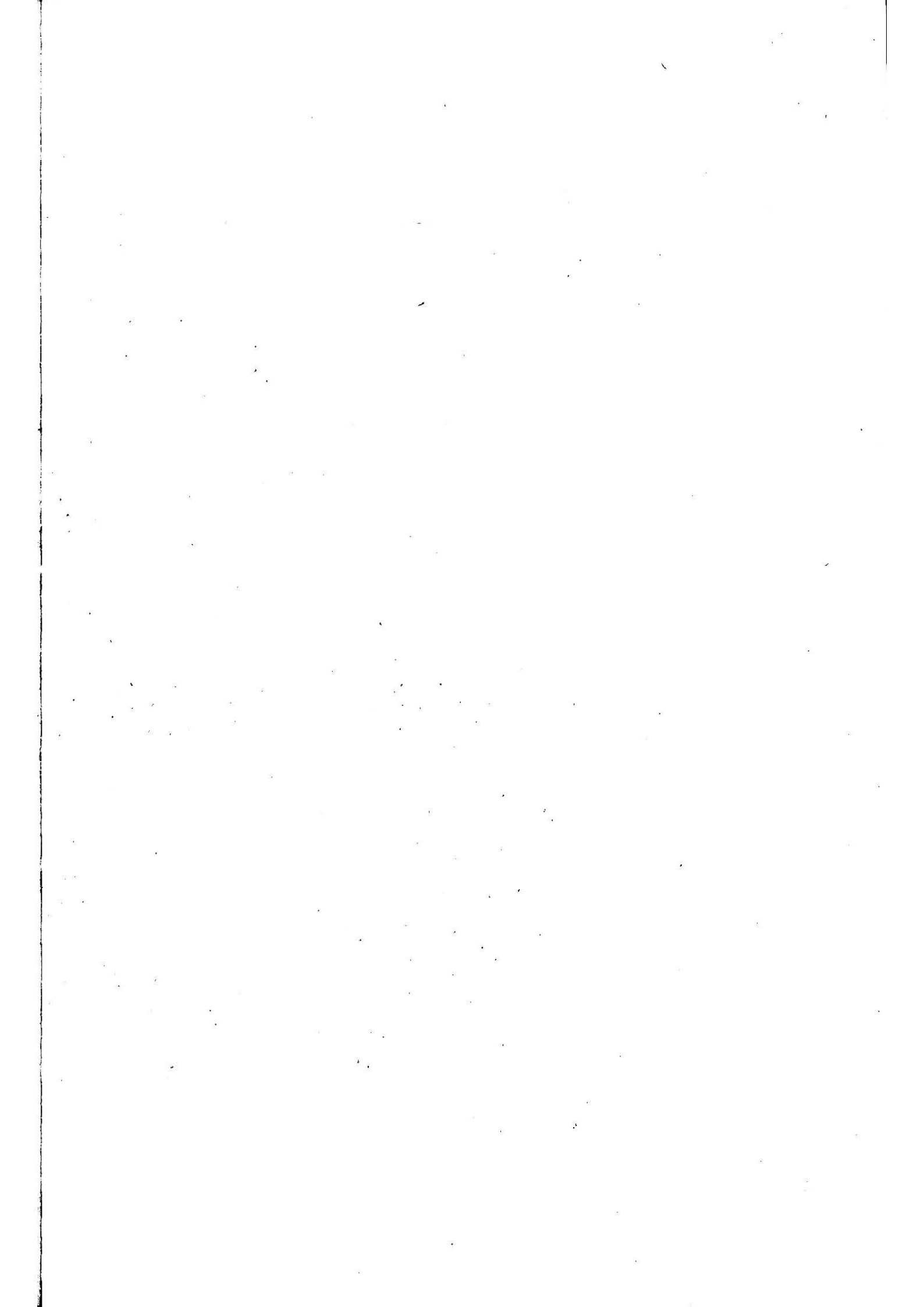
2004

ILUMINACE

ČASOPIS PRO TEORII, HISTORII
A ESTETIKU FILMU



JAZYKOVÉ VERZE A NÁSTUP ZVUKU



2
2004

ILUMINACE

ČASOPIS PRO TEORII, HISTORII A ESTETIKU FILMU
THE JOURNAL OF FILM THEORY, HISTORY,
AND AESTHETICS

Ročník / Vol. 16 2004 Číslo / No. 2 (54)

1. Historiografie a film
2. JAZYKOVÉ VERZE A NÁSTUP ZVUKU
3. Amatérský a rodinný film
4. Modernizace, město a film

NFA

O B S A H

Články

- Ginette Vincendeauová:** Hollywoodský babylon.
Nástup zvukového filmu a jazykových verzí 5
- Martin Barnier:** Řešení vývozu zvukového filmu: jazykové verze 21
- Corinna Müllerová:** Příliš mnoho zřetelně poznatelné odlišnosti.
K problému uvádění zahraničních zvukových filmů 39
- Ivan Klimeš:** Jazykové verze českých filmů
a filmový průmysl v ČSR ve 30. letech 61
- Petr Szczepanik:** Konstrukce mezinárodního prostoru
v jazykových verzích české výroby 77
- Petr Mareš:** Jazyky, herci a publikum.
C. a k. polní maršálek versus Der Falsche Feldmarschall 93
- Nataša Drůbková-Meyerová:** Two Sounds of Music?
Sovětský a americký muzikál ve 30. letech 101

Rozhovor

- Petr Szczepanik – Pavel Skopal:** Za praxeologii marginálních forem.
Rozhovor s Vinzenzem Hedigerem 113

Edice a materiály

- Giuseppe Dierna:** Vražda jako krásné umění milovat: Bleděmodrovous (1970)
Jana Švankmajera 137
- Jan Švankmajer:** Bleděmodrovous (*Technický scénář*) 148
- Ludvík Šváb:** L'autre chien (*Scénář*) 158

Dvojpohled

- Zdeněk Hudec:** Nigtmare on Blier Street
O paradoxu a architektuře ve filmu Studený bufet 161
- Vít Janeček:** Geometrie jako příběh 163

Obzor

- Petr Mareš:** Mapování cesty od němého k zvukovému filmu
(*Corinna Müller: Vom Stummfilm zum Tonfilm*) 169
- Miloš Vojtěchovský:** Kinematografická imaginace budoucnosti
(*J. Shaw – P. Weibel /eds./: Future Cinema. The Cinematic Imaginery after Film*) 172

Příloha

- Z přírůstků knihovny NFA 175

CONTENTS

Articles

- Ginette Vincendeau:** Hollywood Babel.
The Coming of Sound and the Multiple-Language Versions 5
- Martin Barnier:** The Treatment of the Export of Sound Film:
the Multiple-Language Versions 21
- Corinna Müller:** A Surfeit of Explicit Differences.
A Problem of the Distribution of Foreign Sound Film 39
- Ivan Klimeš:** Multiple-Language Versions of Czech Films
and the Film Industry in Czechoslovakia in the 1930s 61
- Petr Szczepanik:** Constructing International Space
in Czech Multiple-Language Versions 77
- Petr Mareš:** Languages, Actors and Audience
C. a k. polní maršálek versus Der Falsche Feldmarschall 93
- Natasha Drubek-Meyer:** Two Sounds of Music?
Soviet and American Musicals in the 1930s 101

Interview

- Petr Szczepanik – Pavel Skopal:** On behalf of Praxeology
of the Marginal Forms. An Interview with Vinzenz Hediger 113

Documents

- Giuseppe Dierna:** The Murder as a glamorous Art of Amour: Palebluebeard (1970)
by Jan Švankmajer 137
- Jan Švankmajer:** Palebluebeard (*Technical Screenplay*) 148
- Ludvík Šváb:** L'autre chien (*Screenplay*) 158

Double-view

- Zdeněk Hudec:** Nightmare on Blier Street
About a Paradox and Architecture in the Film Buffet froid 161
- Vít Janeček:** The Geometry as a Story 163

Horizon

- Petr Mareš:** A Survey of the Way from Silent Film to Sound Film
(*Corinna Müller: Vom Stummfilm zum Tonfilm*) 169
- Miloš Vojtěchovský:** The Cinematic Imagery of the Future
(*J. Shaw – P. Weibel [eds.]: Future Cinema. The Cinematic Imagery after Film*) 172

Appendix

- Recent Acquisition of the NFA Library 175



10096403 *Národní filmový archiv*

96403

NÁRODNÍ FILMOVÝ ARCHIV
KNIHOVNA

HOLLYWOODSKÝ BABYLON

Nástup zvukového filmu a jazykových verzí

Ginette Vincendeauová

Otázka „jazykových verzí“ (JV) obvykle ve filmové historiografii figuruje jakožto zanedbatelná epizoda zasluhující si pouhých pár řádek, nanejvýš odstavec, postačující ke sdělení, že s příchodem zvuku přestávají být filmy automaticky exportovatelné. Hollywoodská studia zjišťují, že musí produkovat filmy přizpůsobené různým národním trhům (přínejmenším tedy oněm jazykově a finančně nejdůležitějším, tj. španělskému, německému, francouzskému a švédskému), chtějí-li uspokojit poptávku po filmech v evropských jazycích a zároveň se při tom vyhnout dovozním kvótám zaváděným v té době většinou evropských zemí. Obvykle se v této souvislosti uchýlovaly k jedné ze dvou strategií: dovozu režisérů, scenáristů a herců z dotyčných zemí do Hollywoodu (tak to řešili u MGM), nebo budování produkčních center v Evropě (metoda zvolená Paramountem). Obě řešení se v kontextu probíhající hospodářské krize ukazují být stejně nákladná a dochází k jejich rychlému zavržení ve prospěch dabingu anebo (méně často) titulkování v dodnes známé podobě.

Kromě značných problémů s přístupem k archivním kopiím existují další dva důvody, proč zůstaly JV neprozkoumaným tématem. Za prvé, z hlediska kinematografické průmyslové praxe, došlo k zastínění tohoto fenoménu tématem patentové války o ovládnutí evropských trhů, probíhající mezi USA a Evropou. Za druhé pak, z hlediska estetické historie světového filmu jako celku nebo příslušných národních kinematografií, se JV, zvláště pak ty, jež vyprodukoval Paramount v Paříži, pokládají za bezcenné, přičemž všeobecně uznávané výjimky (MARIUS, ŽEBRÁCKÁ OPERA) se připisují bezvýhradně talentu jejich (evropského) *auteurs*. Názor historika Charlese Forda na toto téma je typický: „Za osmnáct měsíců horečné práce Paramount vyprodukoval v Joinville jeden jediný film, který dosud nevytizel z paměti (MARIUS).“¹⁾

Nemám v úmyslu napadat tuto interpretaci filmové historie, abych ji mohla nahradit nějakou vlastní verzí, ačkoliv i zběžné prolistování výtisků *Variety* z té doby vypovídá o existenci faktů a stanovisek, jež jsou daleko složitější, než se obvykle má za to. Zbývá tu vykonat velkou spoustu archeologické práce.²⁾ Účelem ovšem není odkrytí zapomenutých

1) Charles Ford, *Paramount at Joinville*. „Films in Review“ 12, č. 9, listopad 1961, s. 542.

2) Tuto archeologickou práci usnadnily změny, jež nastaly v přístupech k filmové historiografii, a také větší dostupnost filmových kopií. Některé oblasti této práce jsou v této knize představeny v esejích

„mistrovských děl“ (žádná totiž patrně neexistují), i když je naše pojetí historie daného období pochopitelně poznamenáno právě oním fordovským pátráním po „mistrovských dílech“. Osobně si kladu značně skromnější cíl; jde mi pouze o posun pojmosloví příslušné debaty a následné soustředění pozornosti na oblast, jež se obvykle pokládá za slabou. Můj zájem o JV pramení z jejich neúspěchu – po estetické stránce byly tyto filmy „hrozné“ a z finančního hlediska se staly katastrofou. Historikovi však mohou posloužit, protože jsou situovány ve styčném bodě estetického rozměru kinematografie (přičemž pojem „estetický“ se zde užívá poměrně volně ve smyslu zahrnujícím kulturní, tematické a žánrové konstrukty) a jejího rozměru průmyslového. V tomto smyslu se mohou stát cennými nástroji poznání jedné z klíčových epoch dějin kinematografie. Různé typy řešení problému jazykových a kulturních bariér vyvolávají – kromě obecné debaty o evropské rezistenci vůči americkému kulturnímu imperialismu – žánrové, teoretické a ideologické otázky, které mají význam i pro zkoumání pojmu (zdánlivě samozřejmého, byť zřídka podrobovaného kritické analýze) národní kinematografie.

I.

JV byly zpravidla filmy natáčenými *simultánně* v různých jazycích, a to jedním z následujících způsobů:

- Při natáčení pouhých dvou či tří jazykových verzí filmu byl režisér často tentýž; tak Pabst režíroval v Berlíně německou i francouzskou verzi ŽEBRÁCKÉ OPERY, Lubitsch v Hollywoodu francouzskou i americkou verzi filmu HODINKU S TEBOU, Jean de Limur v Paříži francouzskou i americkou verzi filmu THE PARISIAN atd. Tento vzorec převládal v evropských studiích, byť zde nepředstavoval jedinou metodu.
- U většího počtu verzí (až do čtrnácti) mívala zejména u Paramountu každá z nich jiného režiséra, přičemž jeho národnost obvykle korespondovala s jazykem dané verze. Například film THE LADY LIES (Paramount) tak měl šest verzí a právě tolik režisérů. Někdy ovšem točil tentýž režisér dvě či tři různé verze. Charles de Rochefort ve svých memoárech vzpomíná, že byl režisérem české a rumunské verze filmu PARAMOUNT REVUE (katalog Raymonda Chirata mu navíc připisuje i italskou verzi tohoto snímku³⁾).
- Stejná četnost permutací platila pro herce. Při účasti herců ovládajících více jazyků mohla hlavní hvězda zůstat stejná, zatímco ostatní herci (kromě komparsu) se obměňovali. Claudette Colbertová a Maurice Chevalier jsou hvězdami americké i francouzské verze filmu THE BIG POND, Brigitte Helmová hraje hlavní roli ve francouzské i německé

Andrewa Higsona, Josepha Garncarze a Martine Dananové. Viz A. Higson, *Cultural Policy and Industrial Practice: Film Europe and the International Film Congresses of the 1920s*. In: A. Higson – Richard Maltby (eds.), *“Film Europe” and “Film America”*. Cinema, Commerce and Cultural Exchange 1920–1939. University of Exeter Press, Exeter 1999, s. 117 – 131; J. Garncarz, *Made in Germany: Multiple Language Versions and the Early German Sound Cinema*. In: A. Higson – Richard Maltby, c. d., s. 249 – 273; M. Danan, *Hollywood’s Hegemonic Strategies: Overcoming French Nationalism with the Advent of Sound*. In: A. Higson – Richard Maltby, c. d., s. 225 – 248.

3) Raymond Chirat, *Catalogue des films français de long métrage, films sonores de fiction, 1929 – 1939*. Cinémathèque Royale de Belgique, Bruxelles 1975.

verzi snímků GLORIA, GOLD a DIE SCHÖNEN TAGE VON ARANJUEZ, Adolphe Menjou ve francouzské i americké verzi filmu THE PARISIEN atd. Jindy se měnilo kompletní obsazení, přičemž jednotlivé konkrétní kombinace tu byly v zásadě diktovány současně jazykovými schopnostmi herců a požadavky kladenými scénářem. Ve filmu BAROUD hraje Pierre Batcheff, ruský emigrant sídlící v té době v Paříži, ve francouzské i americké verzi snímku úlohu Araba.

Existuje ještě druhý typ JV. Jsou to filmy vyrobené podle téhož námětu, ovšem s určitou krátkou časovou prodlevou. Tato kategorie se obtížněji definuje a zařazuje, jelikož dnes dostupné filmografie tu uplatňují rozdílná kritéria. Odlišnosti přitom mohou být podstatné: E. A. Dupont a Jean Kemm režírovali francouzskou verzi filmu ATLANTIC v lednu 1930, tedy až potom, co v červenci 1929 Dupont sám natočil v Londýně jeho německou a anglickou verzi. Dva roky po natočení snímku MODRÁ BRIGÁDA v Paříži předělal režisér Anatole Litvak tento svůj vlastní film v Hollywoodu pod názvem THE WOMAN I LOVE. Má se pak ATLANTIC považovat za film ve třech JV a snímek THE WOMAN I LOVE za remake? Herbert Mason režíroval film FIRST OFFENCE (známý i pod názvem „BAD BLOOD“) v Londýně, a za podklad mu sloužil film POSTRACH PAŘÍŽE, natočený Billym Wilderem o rok dříve v Paříži. Země původu, studio, obsazení i režisér, to vše bylo u těchto dvou filmů odlišné. Vzdor tomu se produkční tým snímku FIRST OFFENCE snažil o vytvoření doslovné kopie filmu POSTRACH PAŘÍŽE. Věnoval velkou pozornost nápodobě exteriérových lokací, pečlivému studiu původních kostýmů, aby z nich mohl převzít co nejvíc, a dokonce dovezl některé z herců pro obsazení charakterních rolí (například Maupiho z Pagnolovy stáje, který tu hraje tutéž úlohu jako v POSTRACHU PAŘÍŽE, mluví ovšem příšernou angličtinou). Oba filmy jsou si pozoruhodně podobné, až na to, že anglická verze má lepší kvalitu zvuku.

Tyto dvě hlavní kategorie mají pořád ještě dost společných rysů, aby se daly považovat za součásti jedné a téže kategorie jevů. V obou případech je záměrem adaptovat tentýž text pro odlišná publika v rozmezí krátkého časového úseku. Remaky filmů, jak je známe dnes, se spíše snaží o vytvoření kopie nějakého staršího textu, přičemž apelují na divákovu kinematografickou paměť. Zatímco tady je vztah mezi oběma verzemi (jako např. u filmů ZJIZVENÁ TVÁŘ, ZRODILA SE HVĚZDA nebo U KONCE S DECHEM) diachronický, u JV je synchronický. Tento rozdíl je závažný, neboť jedním z hlavních charakteristických rysů (a zároveň omezujících faktorů) JV je to, že v jejich případě je jedna jediná verze prezentována určitému obecenstvu, které většinou není (a co je důležitější, ani nesmí být) obeznámené s ostatními verzemi.⁴⁾

Konečně je třeba zmínit ještě třetí, nepočtenou kategorii – totiž vícejazyčné filmy (*polyglot films*), v nichž každý herec mluví svým rodným jazykem, jako je tomu v Pabstově snímku KAMARÁDI a Duvivierově HALÓ PAŘÍŽ, ZDE BERLÍN. Na rozdíl od jiných pokusů tohoto druhu, například CAMP VOLANT (Max Reichmann) či LES NUITS DE PORT SAÏD (Leo Mittler), byly tyto dva filmy velice úspěšné, což jistě souvisí s tím, že oba do sebe diegeticky integrují právě onen mezijazykový aparát, jenž tvoří jejich průmyslový *raison d'être*.

4) Až na řídké výjimky představované případy, kdy některá klubová kina experimentovala s promítáním několika verzí téhož filmu (vždy šlo ovšem o autorské snímky) – takhle například pařížské Studio des Ursulines uvádělo francouzské a německé verze.

II.

Z evropského hlediska nástup zvukového filmu jen posílil americkou hegemonii. Nino Frank podává ve svém eseji *Babel-on-Seine* (Babylon na Seině), zabývající se pařížským studiem Paramountu, následující souhrn vzniklé situace: „Člověk by byl čekal, že tyhle ‚stoprocentně mluvící filmy‘ tím, že stanoví i v oblasti kinematografie národní hranice, zároveň učiní přítrž pronikání amerického vlivu do našich studií. Jenže v podstatě nastal pravý opak: najednou je z nás nové Eldorádo. Američané se na nás vrhli, jsou nabití miliony dolarů a vesele si reorganizují francouzskou filmovou produkci.“⁵⁾ Na druhém břehu Atlantiku ovšem C. J. North a N. D. Golden z Ministerstva obchodu USA viděli danou situaci v odlišném světle: „Poptávka lidí po filmech v jejich mateřském jazyce plus technologický rozdíl mezi nýmým a zvukovým filmem jsou faktory zesilující konkurenci pro americké filmy v zahraničí.“⁶⁾

Nino Frank se mýlil v tom, že označil Evropu za nové Eldorádo. Jak uvádějí North s Goldenem, „Evropa (...) koneckonců zůstává naším hlavním aktivním trhem“⁷⁾ (jakkoli byla míra ziskovosti amerických filmů na zahraničních trzích předmětem vzrušených debat uvnitř studií samotných). Tím, že připsal reorganizaci francouzského filmového průmyslu vyvolanou příchodem zvukového filmu výlučně americkému vlivu, ignoroval Frank i „užitečnou“ roli, kterou tu sehráli francouzští filmaři, jako například Bernard Natan (ze společnosti Pathé-Natan), jenž se přičinil o zavedení zvukového systému RCA ve většině francouzských studií, a to bez nejmenšího ohledu na ochranu zájmů příslušných evropských patentů.

Působnost JV jakožto fenoménu patřícího do oblasti filmového průmyslu tu lze situovat do okolí značně neurčité dělicí čáry mezi oněmi dvěma výše uvedenými typy tematických okruhů: za první evropské rezistence (jakkoli efemérní, zmatečné a předem odsouzené k nezdaru) vůči americké hegemonii a za druhé pokračující expanze Hollywoodu tváří v tvář náhlému nárůstu zahraniční konkurence. Neboť vzdor okamžitému úspěchu filmu JAZZOVÝ ZPĚVÁK a dalších raných hollywoodských zvukových produkcí, se vzápětí otevřela stavidla záplavě zpráv o nepříznivých reakcích – leckdy dokonce přerůstajících v pouliční bouře⁸⁾ – přicházejících z celé Evropy a Jižní Ameriky od diváků rozrušených tím, že se jim předkládají ledabylé úpravy amerických filmů (dodatečně doplněné o titulky, hudbu a dabované pasáže). Současně se stával čím dál očividnější úspěch německy a francouzsky mluvených filmů mezi širokými vrstvami publika v Berlíně a v Paříži.

Vůbec první JV vznikla v anglo-německé produkci – byl jí film ATLANTIC, natočený E. A. Dupontem pro společnost British International Pictures ve zmíněných dvou jazycích v Elstree, a uvedený do distribuce v listopadu 1929 (přičemž třetí verze, francouzská, se natáčela počátkem roku 1930). Následoval další anglo-německý film,

5) Nino Frank, *Petit cinéma sentimental*. La Nouvelle Edition, Paris 1950.

6) C. J. North – N. D. Golden, *Meeting Sound Film Competition Abroad*. „Journal of the Society of Motion Picture Engineers“ 15, prosinec 1930, s. 750.

7) C. J. North – N. D. Golden, c. d., s. 752.

8) Například v Polsku, kde se filmoví diváci vzbouřili (12. června 1929) proti německým titulům, a ve Francii (9. prosince 1929), kde došlo k demolování sedadel při promítání filmu INNOCENTS OF PARIS v Nice.

THE HATE SHIP, rovněž natáčený v Elstree, a po něm americké JV točené v Evropě: společnost United Artists vyprodukovala snímek KNOWING MEN (anglo-německý) a Warner Bros film AT THE VILLA ROSE (anglo-francouzský), oba natáčené v Londýně. Některá americká studia mezitím v krátkém časovém období vyprodukovala několik filmů výlučně v cizích jazycích – například film DIE KÖNIGSLOGE, natočený společností Warner pouze v němčině.⁹⁾ Prvním filmem, k němuž byla vyrobena francouzská verze, natočeným v Hollywoodu, byl snímek THE UNHOLY NIGHT, přepracovaný režisérem Jacquesem Feyderem pro společnost MGM. Těmto filmům předcházelo několik krátkometrážních snímků v cizích jazycích, vyrobených různými americkými společnostmi, zejména Paramountem. Čistě evropské JV se vyráběly dál po celá třicátá léta 20. stol. (jakkoli došlo po roce 1933 ke zpomalení tempa jejich produkce), valná většina JV ovšem vznikala na podnět hollywoodských studií. Právě na ně se soustředím v další části textu.¹⁰⁾

V čísle ze 2. listopadu 1929 oznámil časopis Variety, že „zatímco Paramount vede v produkci cizojazyčných krátkých filmů, v celovečerních filmech jsou na prvním místě Warner Bros. Tyto dvě společnosti jsou, pokud se dalo zjistit, jedinými ze všech firem činných v oboru, jež si dopřávají tento cizojazyčný přepych.“ Co zprvu vypadalo jako přepych, se záhy proměnilo v nezbytnost. O měsíc později už tentýž list hlásal, že vedle příprav Paramountu na natáčení filmu THE BIG POND ve francouzštině podniká společnost Radio (RKO) první kroky v souvislosti s chystanou „invazí“ do ciziny (totiž práce na dabingu filmu RIO RITA do španělštiny a němčiny, aniž by si však dělala jakékoli iluze o účinnosti dabingové metody); MGM se pouštěla do cizojazyčných verzí prakticky veškeré své produkce (počínajíc německou verzí snímku TOUHA KAŽDÉ ŽENY v režii Victora Sjöströma, a španělskou verzí filmu CALL OF THE FLESH, natočenou Ramonem Novarrem); zatímco společnost Fox se rozhodla, že nebude ztrácet čas dabováním, nýbrž rovnou rozjede vlastní výrobu JV v Evropě.

Ačkoliv jsou všeobecně pokládány za doklady efektivnosti hollywoodské mašinerie, svědčí JV vzniklé v Americe při bližším ohledání ve skutečnosti spíš o značném nepořádku. Platí to i navzdory ustavení zvláštní komise při Akademii filmového umění a vědy v únoru 1930, pověřené řízením konzultací mezi největšími studii a sledující cíl vytvoření standardizovaných prostředků výroby cizojazyčných filmů.¹¹⁾ Proč se takové standardizace ještě řadu let nepodařilo docílit, vyjde najevo při pohledu na JV jakožto symptomy jedné ze základních vlastností filmového průmyslu (a vlastně i veškerých dalších kapitalistických průmyslových odvětví) – totiž onoho setrvalého napětí mezi nezbytností standardizace v zájmu navýšení zisku na jedné straně, a potřebou diferenciací v zájmu zajištění obnovy poptávky na straně druhé. Celkově byly JV až příliš standardizované na to, aby byly v uspokojivém souladu s kulturní různorodostí jejich cílového publika, ale zároveň i příliš nákladně diferencované na to, aby byly ziskové.

9) „Variety“, 6. listopadu 1929.

10) K francouzsko-italským verzím viz jeden z mála článků na toto téma: Rémy P i t h o n, *Présences françaises dans le cinéma italien pendant les dernières années du régime mussolinien (1935 – 1943)*. „Risorgimento“ 2, 1981, č. 3, s. 181 – 95.

11) „Variety“, 12. února 1930.

Nehledě na opačná tvrzení je pravda, že dabované filmy se neobjevily až po JV, nýbrž existovaly už před nimi, přičemž v jejich prospěch hovořily nízké výrobní náklady, a to vzdor všeobecně známým technickým nevýhodám dabingu. Články publikované ve *Variety* v průběhu let 1929 – 1932 svědčí o neuvěřitelně zmatečné situaci panující v přístupech k tomuto tématu. Docházelo k uplatňování rozdílných strategií lišících se podle jednotlivých filmových studií, přitom ovšem byly běžné i změny přístupů uvnitř studií. V čísle z 9. dubna 1930 *Variety* oznámila, že „manažeri cizích filmů vesměs [...] dospěli k odlišným závěrům co do řešení momentálně nejdůležitější otázky oboru. Většina se snaží oddálit jakékoli definitivní vyjádření a uvažuje, zda jim potenciál představovaný zahraničními trhy vůbec stojí za případné náklady.“ Ještě 14. ledna 1931 si pak MGM „dosud není jistá, zda je tím nejlepším řešením dabing, nebo přímé natáčení (v cizím jazyce)“.¹²⁾ Nehledě na samolibá prohlášení Hollywoodu o vlastních bezkonkurenčních schopnostech v oblasti plánování tak stála u zrodu tohoto zmatení právě neexistence dlouhodobých strategií.

Za dobrý příklad tu může posloužit fiasko španělských JV v Latinské Americe. Sotva se v Hollywoodu vynořila otázka JV, ihned se jevila jako jednoznačně nejatraktivnější trh latinskoamerická španělsky mluvící oblast, a to jak s ohledem na množství diváků, tak co do počtu kinosálů. Všechna studia se okamžitě vrhla na produkci španělských verzí, což usnadnila i přítomnost španělsky hovořících pracovníků v Los Angeles. Za další dva roky se pak valná část této produkce musela prohlásit za redundantní – jednak její distribuci ztěžovaly četné jazykové chyby, navíc jí ovšem také chyběla odbytiště, jelikož se mnoho jihoamerických kinosálů dosud nestačilo adaptovat na zvukový film. Typickým rysem doby se tak stala váhavost, strategie uvnitř studií se měnily ze dne na den v závislosti na momentální úspěšnosti či propadu toho kterého filmu.

Zároveň se zásadním akceptováním JV došlo k přesunu těžiště debat k tématu výrobních lokalit. I tady se opět dostala ke slovu dialektika vztahu mezi standardizací a diferenciací. Docházelo tak ke kolísání preferencí mezi umístěním produkce do Hollywoodu, jež se jevílo jako efektivnější z hlediska využití nákladů a napomáhající standardizaci, a soustředěním výroby do Evropy, jež bylo ekonomicky méně výhodné, avšak vhodnější vzhledem k lepším možnostem adaptace na místní potřeby, a tudíž přispívající k diferenciaci produkce. V květnu 1929 potvrdil Jesse Lasky záměr Paramountu vyrábět cizojazyčné filmy ve Francii, zatímco společnost Warner Bros otevřela studia v Německu a Británii. V březnu a dubnu 1930 Paramount a MGM nepokrytě podporovaly myšlenku produkce filmů v Evropě v zájmu zabezpečení kvalitnějšího výběru zahraničních herců při nižších nákladech, s výjimkou verzí ve španělštině. Společnost Warner Bros získala dvacetiprocentní podíl na vlastnictví firmy Tobis-Klangfilm a v červnu 1930 podepsala s německou produkční společností Nero smlouvu na výrobu deseti filmů. V září 1931 už byla v Evropě produkčně činná všechna velká americká studia, čímž rozšířila svou dosavadní distribuční působnost o nový rozměr: Warner Bros, Universal, RKO, Paramount, United Artists a MGM se usadily v Londýně; Paramount, United Artists a Fox v Paříži; a Fox s United Artists v Berlíně.

Hladina evropské produkce JV dostoupila vrcholu v červenci 1930, kdy *Variety* oznámila, že v nadcházejících šesti měsících se 75 procent veškerých cizojazyčných filmů

12) „Variety“, 14. ledna 1931.

vyprodukuje v Evropě, přičemž do roka se tam tato výroba má přesunout bezzbytku. Důležitou výjimkou se tu stala MGM, jelikož Arthur Loew předtím prohlásil, že jazykové verze se nadále musejí vyrábět v Hollywoodu, „aby se zajistilo propojení hollywoodského talentu s evropskou mentalitou“.¹³⁾

Bez ohledu na místo výroby ovšem přinesly JV obrovský nárůst nákladů. Tak například v prosinci 1930 měla MGM v Hollywoodu smluvně vázaných přes 60 zahraničních herců, scenáristů a režisérů, což toto studio stálo týdně celkem 40 000 dolarů (v únoru 1931 byla většina těchto cizinců repatriována). Produkce v Evropě však nebyly o mnoho ziskovější a záhy se tak ukázalo, že oba typy řešení jsou stejně neadekvátní. Do přelomu let 1930 a 1931 většina hollywoodských studií dospěla k závěru, že jejich největším omylem byl předtím import zahraničního personálu do Hollywoodu, zatímco oficiální zpráva americké vlády o zahraničním obchodu důrazně nabádala filmový průmysl, aby upustil od zakládání výrobních provozů v Evropě. Tento závěr patrně vznikl na podkladě zpráv o fungování studia společnosti Paramount v Joinville u Paříže, zřízeného za cenu fixních nákladů ve výši 1,5 milionu dolarů, přičemž jeho roční mzdové výdaje dosahovaly 6 milionů dolarů.¹⁴⁾ Paramount později připustil, že jeho joinvilleské studio se stalo výdělečným až po dvou letech fungování, do té doby se už ovšem proměnilo v pouhou dabinovou laboratoř.

III.

Provoz studia společnosti Paramount v Joinville si už vysloužil dostatek pozornosti jinde, takže není nezbytné zabývat se některými z jeho barvitých detailů právě zde – tím, jak tu spolu kolem jídelních stolů sedali štáby všech národností, jak byly jeho zvukové ateliéry v chodu čtyřicet hodin denně, a podobně. Výmluvná svědectví o této epizodě zanechali doboví pozorovatelé jako Ilja Erenburg a Marcel Pagnol (který ji satiricky zpracoval ve svém filmu z roku 1938 *LE SCHPOUNTZ*).¹⁵⁾ Mýtus, který se kolem Joinville vytvořil, si však v několika ohledech žádá přezkoumání. Předně je třeba mít na paměti, že tato na první pohled typicky americká metoda pásové tovární výroby (tak očividně neladící s „evropskou senzibilitou“) ve skutečnosti vznikla v Londýně a Berlíně. Jak uvedla *Variety* ze 7. května 1930, „Elstree, londýnský Hollywood, uvedl do života ideu provozu, kdy se jednotlivé společnosti v práci střídaly ve dne v noci, přičemž dekorace zůstávaly na místě“. Zadruhé, ačkoli se vypráví, že Bob Kane a jeho tým u Paramountu neviděli propast, která existovala mezi filmy společnosti a jejich recepcí v příslušných teritoriích, ve skutečnosti se v tomto ohledu prováděly neustálé úpravy. Předlohy (často divadelní hry), podle nichž příslušné filmy vznikaly, se měnily z převážně severoamerických na texty s lokálním charakterem. V lednu 1931 Kane také rozhodl,

13) „Variety“, 9. dubna 1930.

14) „Variety“, 14. ledna 1931.

15) N. Frank, *Petit cinéma sentimental*; Henri Jean son, *Cinq semaines à la Paramount, choses vécues*. „Le Crapouillot“ numéro spécial, listopad 1932; Ilja Erenburg, *Usine de Rêves*. Gallimard, Paris 1936; Charles de Rochefort, *Le Film de mes souvenirs*. Société Parisienne d'Édition, Paris 1943. Marcel Pagnol, cit. in *Une aventure de la parole, entretien avec Marcel Pagnol par Jean-André Fieschi, Gérard Guégan et Jacques Rivette*. „Cahiers du cinéma“, prosinec 1965, č. 173, s. 24 – 36.

že omezí počet jazykových verzí na francouzskou, německou, španělskou a švédskou, aby tak „umožnil individuálnější přístup k produkci pro každou z těchto zemí, což je nezbytné vzhledem ke zdokonalení produkce v jednotlivých teritoriích“.¹⁶⁾ Dodal ještě, že „se dá doufat spíš ve zvyšování kvality filmů vyráběných v Paříži než ve snižování nákladů na zdejší výrobu verzí“.¹⁷⁾ Tyto úpravy se ukázaly být nedostatečné. Hospodářská krize spolu s interními nesnázemi uvnitř společnosti Paramount (jak to popsali Dudley Andrew a Douglas Gomery¹⁸⁾) vedly v červenci 1932 k zániku joinvilleského studia jakožto výrobního provozu. Jinde v Evropě se studia stejně jako Hollywood vracela k dabingu, který byl hospodárnější (spotřeboval asi třetinu nákladů nutných pro výrobu JV) a tou dobou už i poněkud zdokonalený.

Konečně se pak přistupovalo ještě k jinému řešení, jež spočívalo v prodeji práv na užití scénáře bezprostředně po distribuci daného filmu v příslušné zemi, což bylo odůvodněně považováno za metodu poškozující evropskou kinematografii. P. A. Harlé, šéfredaktor čelného francouzského oborového časopisu *La Cinématographie française*, varoval své čtenáře, že „odprodej scénáře nějakého francouzského filmu může zničit jeho vyhlídky v zahraničí. Jedná se o novou metodu. Místo prodeje filmu PÉPÉ LE MOKO do Ameriky došlo k prodeji jeho námětu. Film s Gabinem tak neuvidí diváci netoliko na druhém břehu Atlantiku, ale dokonce i ve frankofonních zemích se bude místo francouzského originálu promítat film ALGIERS s Charlesem Boyerem v Gabinově úloze.“¹⁹⁾

IV.

Relevantnost JV pro historii kinematografie ovšem přesahuje rámec ekonomických a provozních hledisek. Do hry se tu dostávají i další proměnné, zejména kulturní a technické. Časové těžiště uplatnění JV (1929 – 1932) víceméně odpovídá délce intervalu nezbytného pro Hollywood k zavedení zvukového filmu a pro filmaře samotné k úplnému začlenění zvuku do praxe, kterou si osvojili v době němého filmu, a to tak dokonale, že podle Davida Bordwella „se v roce 1933 výroba zvukového filmu krom přítomnosti zvuku už ničím nelišila od natáčení němého filmu.“²⁰⁾ Zápas o zdokonalení a definitivní prosazení zvukové techniky probíhal ruku v ruce se zápasem o zdokonalení a definitivní prosazení její *kredibility* a – vzhledem ke klíčovému významu lidského těla a tudíž i lidského hlasu – také *kredibility* dialogu.

V počátcích zvukového filmu se věnovala značná pozornost vztahu mezi zvukem a „reálností“ jeho sluchové percepce. Jazykové bariéry posléze k tomuto problému přiřadily dodatečný rozměr. Zároveň s tím však vznikl i zájem o zřetelnou slyšitelnost

16) „Variety“, 14. ledna 1931.

17) „Variety“, 21. ledna 1931.

18) Dudley Andrew, *Sound in France: The Origins of a Native School*. In: Rick Altman (ed.), „Yale French Studies“, č. 60, „Cinema/Sound“, 1980, s. 94 – 114; Douglas Gomery, *Economic Struggle and Hollywood Imperialism: Europe Converts to Sound*. In: R. Altman (ed.), c. d., s. 90 – 93.

19) „La Cinématographie française“, 23. září 1938.

20) David Bordwell – Janet Staiger – Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema*. Routledge and Kegan Paul, London 1985, s. 306.

dialogu.²¹⁾ Toto napětí mezi touhou po určité míře auditivního „realismu“ a nezbytností zřetelně slyšitelného dialogu, vysvětluje, proč filmové publikum ani kritika v samém počátku neakceptovali dabing. Příchod zvuku nezpůsobil toliko technické problémy, nýbrž také do základů proměnil vztah diváka k filmu.

V roce 1930 formulovali North s Goldenem, představitelé amerického Ministerstva obchodu, následující otázku: „Zatímco hlavní námitkou vůči [dabingu] ve formě přímého dialogu je fakt, že předvádí herce, jak dokonale hovoří jazykem, který ve skutečnosti zcela zjevně neznají, [...] nevím, zda snad některého z amerických producentů vůbec kdy napadlo sdělit svým zahraničním divákům prostřednictvím nějakého vysvětlujícího titulku, že zatímco dotyční herci daný jazyk neovládají, bylo v zájmu realistického ztvárnění uznáno za vhodné použít hlasové dubléry.“²²⁾

Dabing, postup, který zdůrazňuje vzájemnou odlučitelnost lidského těla a hlasu, znepokojoval filmové diváky konce dvacátých a počátku třicátých let minulého století. V poznámce k dabování hlasu Anny Ondrákové Joan Barryovou v Hitchcockově filmu JEJÍ ZPOVĚĚ se autor článku v časopisu *Film Weekly* ptá: „A co když se hlas, otrávený a nespokojený s anonymitou, ozve s voláním po publicitě, s touhou po vlastním uplatnění (...), tak jako siamská dvojčata, i Tvář a Hlas jsou neodlučné, smrt jednoho znamená smrt obou.“²³⁾ Dabing narušoval dojem jednoty, celistvosti filmové postavy, a tudíž i divákovu pozici. Navíc v soudobém publiku budil dojem, že se stává obětí podvodu. Oborové filmařské periodikum v červnu 1930 oznamovalo: „Dabované filmy jsou jako takové bez obtíží identifikovány obecenstvem, jež je každým dnem vyspělejší.“²⁴⁾ Celkem vzato byl dabing akceptován výlučně proto, že představoval cosi nového, přičemž se mělo za to, že se jako novinka „nějakou chvíli poveze na vlně popularity“, ale kvůli nedokonalé synchronizaci se brzy omrzí.²⁵⁾

Naivita těchto reakcí upoutává pozornost k problému, jehož existence není nijak zvlášť uměle potlačovaná, ale spíše zřejmá. Tak miliony současných neanglofonních diváků seriálu *DALLAS* vědí, že Sue Ellen nehovoří jejich rodnou řečí, ale v zásadě jim to vůbec nevadí. Publikum v roce 1930 by si v podobné situaci zřetelněji uvědomovalo, že tu cosi nehraje. Je to jako by zvukový film ve svých počátcích, sotva divákovi nabídl nový dojem komplexnosti plynoucí z propojení těla a hlasu, hned vzápětí ucukl a pokazil to nehodnověrností dabingu anebo rozpojením zvuku a obrazu v titulování. JV tu znamenaly snahu o nápravu, a to prostřednictvím krajního řešení, totiž dabováním těla herce – a vytrvaly až do chvíle, kdy nová norma dabovaných filmů (nebo v omezené míře filmů s titulky) nakonec dokázala veškeré tyto proměny a rušivé prvky vstřebat, v důsledku čehož se JV staly zbytečnými. Jazykové problémy sice mohou zvýraznit některé faktory související s podílem zvuku na konstituování filmového diváka jakožto subjektu, ale zásadním způsobem

21) Théophile Pathé, *Doublage des films étrangers*. In: *Le Cinéma*. Corrèa Editeur, Paris 1942, s. 135 – 141. Rick Altman zaznamenává obdobný zájem na straně amerických zvukových inženýrů v raném období zvukového filmu – viz *Sound Space* in R. Altman (ed.), *Sound Theory, Sound Practice*. Routledge, New York – London 1992, s. 46 – 64.

22) C. J. North – N. D. Golden, *Meeting Sound Film Competition Abroad*, s. 757.

23) „*Film Weekly*“, 30. září 1929.

24) „*Variety*“, 18. června 1930.

25) „*Variety*“, 6. listopadu 1929.

je nemodifikují. Mimoekonomické důvody neúspěchu JV je třeba hledat jinde – v oblasti kulturní specifičnosti, ale i ve sféře castingu a narativních vzorců.

V.

V estetické historii evropského filmu – dále se soustředím na francouzskou kinematografii, ale mám za to, že mé závěry pak budou aplikovatelné i na další evropské národní kinematografie – se JV řadí do opovrhované kategorie „komerční“ filmové produkce počátku třicátých let 20. století. Pomyšlení, že lze natočit několik verzí téhož filmu docela tak, jako se dá kus oděvu vyrobit v různých barvách, bylo a dosud je pro kritika, historika či *auteura* děsivé. Všichni, kdož měli k otázce JV co říci, a to bez ohledu na to, zda stáli politicky napravo či nalevo, se shodli na jejich odsouzení. „Na všech sedmi scénách,“ uvádí Ilja Erenburg, „se práce nezastaví ve dne ani v noci. Režiséři, správci ateliérů, dodavatelé jídla pracují na směny.“²⁶⁾ Charles de Rochefort vzpomíná, jak „od osmi ráno do sedmi večer se dělala srbská verze, od osmi večer do sedmi ráno rumunská verze [...].“²⁷⁾ Nino Frank k tomu dodává: „Točí se ve chvílích, kdy jedí, točí se, když spí, točí se, když se myjí, točí se, když mluví.“²⁸⁾ Jistý kritik z ultrapravicového listu *Action française* konstatuje: „Máme dost těchto podvodníků, kteří by si zasloužili trest podle zákona, tohohle podfuku, který spočívá v dosazování jména nějakého slavného autora do kdejaké mizerné náhražky od třetířadého režiséra.“²⁹⁾

Důležité je zde přitom to, že kritika JV vždy kráčela ruku v ruce s fobií z průmyslové stránky kinematografie stojící v protikladu k jejímu uměleckému rozměru. Samotní režiséři JV či „remaků“ nebyli o nic shovívavější. René Clair, který natočil v Británii film *BREAK THE NEWS* (což byla anglofonní verze snímku *LE MORT EN FUITE* režírovaného André Berthomieuem), prohlásil, že „by si zasloužil spálit. [...] Vznikl na základě myšlenky, která už byla jednou využita pro jiný film, a to je cosi, co ubíjí veškerou inspiraci.“³⁰⁾ Clairův názor ukazuje, že hlavní námitkou vznášenou evropskými „uměleckými“ režiséry vůči JV byl jejich standardizující účín na filmovou tvorbu, to, že zosobňovaly pojetí kinematografie znehodnocené nezájmem o původnost a tvůrčí prvek. Na druhé straně nezbytnost prezentace filmů v jazycích příslušných distribučních zemí konfrontovala Hollywood s etnickou, jazykovou a kulturní různorodostí publika. Studia si náhle uvědomila, že latinskoamerickým divákům se nelíbí filmy mluvené herci s kastilským přízvukem španělštiny, že britské přízvuky připadají směšné obecnstvu ve středozápadních státech USA, a že zase naopak yankeeské hlasy vyvolávají veselí ve střední Anglii. Zároveň Hollywood objevil i šíři etnické palety na svém vlastním domácím teritoriu.³¹⁾ Taková kulturní rozmanitost byla v rozporu s potřebou racionalizovat výrobní náklady, a v tomto ohledu pak představovaly JV exemplární průsečík ekonomických a kulturních

26) Erenburg, *Usine de Rêves*, s. 117.

27) De Rochefort, *Le Film de mes souvenirs*, s. 212.

28) Frank, *Petit cinéma sentimental*, s. 66.

29) „L'Action française“, 24. října 1930.

30) René Clair v interview s Johnem Gillemem in „Focus on Film“ 12, zima 1972, s. 41.

31) „Variety“, 7. května 1930.

hledisek. Neredukovatelná podstata kulturní odlišnosti dokonce negativně ovlivnila snahu o standardizaci natáčecích harmonogramů. Záhy se vžila praxe rozdělovat natáčecí čas na tolik arbitrárních jednotek, kolik různých jazyků bylo ve hře, jelikož logičtější dělení, tedy podle scén, se ukázalo neproveditelné (při výrobě prosté dvojjazyčné verze pracoval jeden tým ve dne a druhý v noci, v případě tří jazyků pracoval každý tým osm hodin, a tak dále). Zjistilo se také, že tatáž scéna vyžaduje v závislosti na té které cílové zemi výrazně odlišné úseky projekčního času.³²⁾

Kulturní odlišnost netoliko bránila racionalizaci – mohla také negativně ovlivnit míru úspěšnosti tam, kde tato byla založená z valné části na technické dokonalosti. Tak francouzská verze filmu *THE UNHOLY NIGHT*, prestižní produkce společnosti MGM, natočená podle románu Bena Hechta a režírovaná Jacquesem Feyderem v Hollywoodu, se po uvedení v Paříži stala kasovním propadákem. Oproti tomu francouzská verze filmu *THE PARISIAN*, adaptace v zásadě obdobné divadelní hry o návratu dvacetiletého nemanželského syna hrdiny (Adolphe Menjou), natočená v produkci Pathé-Natan a režírovaná Jeanem de Limur, zaznamenala triumf. Nejdůležitější pro kasovní úspěch tedy evidentně nebyly kvality produkce toho kterého snímku, nýbrž míra obeznámenosti publika s určitými narativními schémata, jak o tom ostatně svědčí následující dobový komentář: „Tento příběh by byl v Hollywoodu prostě nemyslitelný. [...] Pouhý letmý pohled na jeho myšlenku postačí jako důkaz toho, že Američané jsou od přírody nezpůsobilí k výběru témat pro zdejší trh. Podobný příběh by v Kalifornii nikomu nestál za přečtení. Tady ho bez problému berou.“³³⁾ Jasně se tu projevuje klíčová důležitost intertextuální obeznámenosti s žánry a narativními schémata přítomnými v předloze – v tomto konkrétním případě s bulvární hrou a její archetypální dějovou zápletkou točící se kolem problémů nemanželského původu a cizoložství – pro dosažení žádoucího působení na diváka a jeho následné identifikace s příběhem. Dalo by se namítnout, že tento rozbor nebere v úvahu význam osobnosti režiséra. Příklad filmu *MODRÁ BRIGÁDA* ovšem ukazuje, že alespoň v tomto případě je dopad autorského faktoru minimální.

Ačkoliv *MODRÁ BRIGÁDA* (Pathé-Natan) a *THE WOMAN I LOVE* (RKO) vznikly s časovou prodlevou, jsou to typické JV, neboť zpracovávají tutéž předlohu (román Josepha Kessela), mají stejného režiséra (Anatole Litvak) a stejnou hudbu (Arthur Honegger), přičemž navíc oba obsahují i některé identické, doslova převzaté scény – postup typický pro JV, kde se počítalo s prezentací davových a pouličních scén prostřednictvím celkových záběrů, jež se pak využívaly jako společný základ pro všechny verze. Vzdor tomu, že *MODRÁ BRIGÁDA* byla tedy prakticky totožným filmem, měla u francouzského publika mnohem větší úspěch než jakého se dočkal film *THE WOMAN I LOVE* v USA. Tento rozdíl lze stěží přičíst na vrub hercům, vždyť Miriam Hopkinsová byla minimálně stejně dobrá herečka jako Annabella, a Paul Muni (který těsně předtím získal Oscara) se vyrovnal

32) Jak uvedla „Variety“ ze 7. května 1930, „Francouzi si mysleli, že na to vyzrají, když budou mít všechny společnosti a budou točit scénu po scéně, jenže přišli na to, že to, co si třeba vyžaduje detailní propracování a rozvedení v zájmu poučení francouzského diváka, pro publikum v jiné zemi neplatí.“ Jak naznačuje příklad filmu *L'EQUIPAGE/THE WOMAN I LOVE* uvedený dál, je právě tento nesoulad v pojetí jednotlivých scén další charakteristickou vlastností JV.

33) „Variety“, 7. května 1930.

Charlesu Vanelovi. Soudobé recenze obou filmů naznačují, že americká verze „nefunguje“ tak bezproblémově jako francouzská. Pro to lze nalézt dva důvody: míru věrohodnosti dějové zápletky a faktor morálky.

Úpravy, k nimž se u tohoto filmu přistoupilo, ukazují na snahu o přizpůsobení jeho příběhu požadavkům americké cenzury a místnímu pojetí morálky. Francouzská verze začíná na nástupišti pařížského nádraží Gare de l'Est v roce 1918. Hrdina filmu, Herbillon (Jean-Pierre Aumont) odjíždí na frontu a loučí se s členy své rodiny a s mladou ženou, Denisou (Annabella). Oba si slibují věčnou lásku. Mladík se vzápětí chystá připojit se ke spolubojovníkovi, s nímž tvoří posádku bojového letounu, a jímž – což ovšem žádá z postav netuší – není nikdo jiný než Denisin manžel (Charles Vanel). Americká verze doplňuje navíc dlouhou scénu dějově předcházející loučení na nástupišti, jejímž účelem je bezpečné ukotvení filmu v mytické představě Paříže, která má vyhovovat severoamerickému publiku (dvojice se tu sejde na operetním představení nazvaném *Láska v Paříži*). Ještě důležitější je, že tento výjev naznačuje, že Herbillon Denisu svedl proti její vůli. Později, když jí sám Herbillon odhalí „hrůznou“ souvislost jejího cizoložného vztahu (jejího manžela si totiž mezitím oblíbil a začal si ho vážit), objeví se odkaz na začátek filmu a Denisa mu připomene, že to byl on, kdo ji začal pronásledovat. Ve francouzské verzi naproti tomu spočine veškerá váha odpovědnosti i pocitu viny na Denise, která tak platí za svou vášeň vůči Herbillonovi. Vzdor oné snaze po přizpůsobení místnímu vkusu však někteří soudobí kritikové americké verze označili postavu hranou Hopkinsovou za „nesympatickou“. Relativní neúspěch americké verze bude snáz pochopitelný, vezmeme-li v úvahu narativní schéma daného příběhu a skutečnost, že řada francouzských filmů třicátých let 20. století stranila zobrazení symbolické nebo i faktické polarity mezi otcem a dcerou na úkor jiných typů oidipovských vztahů (vzpomeňme jen na většinu filmů s Raimuem, Julesem Berrym, Victorem Francenem, Harrym Baurem a pochopitelně i Charlesem Vanelem). Vztahy mezi Annabellou a Charlesem Vanelem v MODRÉ BRIGÁDĚ a fakt, že milenec stejně starý jako ona u ní prohraje pomyslný souboj se starším sokem, byly bez potíží přijatelné pro francouzské publikum z roku 1935, avšak méně akceptovatelné pro severoameričany navyklé na odlišné modely, mimo jiné na schéma, podle něž vítězí mladý nápadník.³⁴⁾ Navíc i důraz kladený francouzskou verzí na pevný přátelský svazek mezi muži, rovněž typický pro danou kulturní oblast, stojí v protikladu k silnějšímu příklonu soudobé hollywoodské produkce k zobrazování vztahu heterosexuálního páru.

Kontrast mezi kladným přijetím v jedné kulturní oblasti a odmítnutím v jiné je pro JV americké výroby příznačný. Tam, kde lze dohledat v té které zemi soudobé recenze, objevují se výše naznačené diskrepance soustavně. UNE FEMME A MENTI, produkce společnosti Paramount, která zaznamenala v Paříži triumfální úspěch, diváky v Itálii (kde se objevila pod názvem PERCHÉ NO!) krajně pohoršila. Maďarská verze snímku THE DOCTOR'S SECRET se na domácí půdě stala katastrofálním propadákem, a to vzdor – ale zároveň i v důsledku – skutečnosti, že jeho výrobní tým i herecké obsazení se hemžily slavnými

34) Viz Martha Wolfenstein – Nathan Leites, *Movies, a Psychological Study*. Free Press, Glencoe, IL 1950; a Ginette Vincendeau, *Daddy's Girls, Oedipal Narratives in French Cinema of the 1930s*. „Iris“, 5, č. 1, leden 1989, s. 70 – 81.

středoevropskými jmény. Produkce v tomto případě vsadila na láci – pro všech osm verzí filmu³⁵⁾ se použily tytéž dekorace, takže celkové náklady činily 49 000 dolarů (přičemž soudobá francouzská a španělská verze snímku OLYMPIA stály po 100 000 dolarech). Všechny verze se také natáčely ve stejných kostýmech a maďarské publikum prý bylo šokováno při pohledu na to, jak uboze je ve filmu oblečená celonárodní hvězda Gizi Bajorová. Přijetí polské verze filmu THE DOCTOR'S SECRET v Polsku je podobně výmluvné: to, že tuto verzi natočil známý polský režisér (Ryszard Ordynski), vyvolalo negativní odezvu pramenící ze zklamání nad zjevnou disproporcí mezi postavením dotyčného režiséra a nevalnou úrovní výsledného díla.³⁶⁾

Navíc to, jak si tu či onu zemi představoval Hollywood, se jen zřídka shodovalo s představou dané země o ní samé. Odtud pak nevraživé reakce přicházející z evropských zemí na filmy vzniklé na podkladě severoamerických textových předloh. Jak napsala Variety: „Snažíme se chápat španělskou psychiku, dodáváme jim filmy o věcech, které znají lépe než my, a přirozeně se pak vystavujeme posměchu.“³⁷⁾ Není nijak překvapivé, že vyšší míra vzájemného porozumění existující mezi evropskými zeměmi napomáhala příznivějšímu přijetí JV produkovaných v Evropě, jako byly filmy LE TUNNEL či ŽEBRÁČKÁ OPERA.

VI.

Herci vystupující v JV představují další ohnisko střetu mezi kulturními a ekonomickými hledisky a také úhelny bod rozporu, jenž plyne ze současné tendence ke standardizaci i diferenciaci. Zásadní výhodou JV bylo to, že připouštěly možnost využití místních národních hereckých hvězd, což se ovšem zároveň ukázalo být i jejich nevýhodou. Jedním z hlavních důvodů úspěchu hollywoodských filmů u mimoamerického publika byla přitažlivost jejich hvězd, které si získaly mezinárodní věhlas. Viděno z opačné strany pak tvořil jednu z hlavních překážek exportu evropských filmů do USA relativní nedostatek hvězdné slávy jejich herců. Fenomén JV tuto situaci ještě zvýrazňoval a intenzifikoval. Jak konstatoval magazín Film Weekly: „Britští herci už si od nynějška nebudou moci rozšiřovat okruh obdivovatelů tím, že se budou objevovat v zahraničních kinech, a my už zase na zdejších plátnech neuvidíme německé a francouzské umělce. Pokud se prosadí vícejazyčné mluvící filmy, a já se osobně domnívám, že je to nevyhnutelné, nebudou už napříště hvězdy mezinárodní, jejich význam zůstane výlučně místní.“³⁸⁾

Této potenciální překážce čelil Hollywood nasazením hvězd ovládajících několik jazyků, jako byli Adolphe Menjou, Maurice Chevalier, Brigitte Helmová, Greta Garbo. I v této souvislosti se ovšem vynořily některé zajímavé rozpory. Tak například vznikla potřeba integrovat do diegeze výskyt cizích přízvuků angličtiny. I potom však musel být

35) Jednou z nich byla i verze česká: TAJEMSTVÍ LÉKAŘOVO (pozn. red.).

36) Marek Halberda, *Polskie filmy made of Paramount*. „Kino“ (Polsko), květen 1983, s. 22 – 25.

37) „Variety“, 7. ledna 1931.

38) „Film Weekly“, 25. listopadu 1929.

takový přízvuk dostatečně lehký, aby byl ještě divácky přijatelný, přitom zase dostatečně výrazný, aby působil malebně (Chevalierovi prý Paramount například zakázal brát lekce angličtiny). Pro většinu herců schopných pracovat toliko v jednom jazyce se ale objevily další problémy.

V oblasti mimo rámec jejich působnosti ve filmu samotném vyvolalo zavedení JV podstatný pokles tržní hodnoty herců. Tak například zahraniční herci pracující v Hollywoodu se setkali s doporučeními, aby omezili vyjádření pro tisk svých domovských zemí, vzhledem k jejich nulovému potenciálu co do publicity v USA. Pro publikum doma tak posléze byli příliš amerikanizovaní, zatímco v USA byli navěky odsouzení k úloze cizinců, čímž se pro média ocitli v jakési „zemi nikoho“ – tento status ostatně jakýmsi zvláštním způsobem reflektuje i osud samotných JV. Filmový průmysl jejich rodných zemí vcelku neměl z jejich přítomnosti na americkém území žádnou zvláštní radost, v některých případech to došlo až tak daleko, že vůči nim byly uplatněny sankce (příčemž odborový svaz francouzských herců se souběžně snažil zamezit svým členům přijímání dabingových zakázek). Co však bylo podstatnější, jasně se ukázalo, že průměra publicity poskytovaná hercům činným v oblasti JV, a to jak v Evropě tak v USA, nevyhnutelně poutá pozornost k tomu, do jaké míry tyto filmy připomínají „pásovou sériovou výrobu“, a zároveň vede k rozličným potenciálně škodlivým konkurenčním jevům – například porovnávání míry mezinárodního věhlasu hvězd vystupujících v té či oné verzi. To také do jisté míry vysvětluje jinak zarážející nedostatek publicity věnované tehdy JV.

Více výzkumné práce dosud zbývá udělat v rozkrývání podílu herců na modifikacích rozdílných verzí téhož filmu. Ideálními kandidáty na srovnávací vzorky tu jsou přirozeně tituly, v nichž představuje herec jediný proměnlivý faktor, jako je tomu u Pabstova filmu ŽEBRÁCKÁ OPERA. Obrovský úspěch jeho francouzské verze ve Francii lze například částečně přičíst k dobru cílené snaze herců přispět svými výkony k výraznějšímu zpřístupnění „cizího“ textu. Albert Préjean se nijak netajil tím, že se snažil svého Mackieho proměnit v sympatickou postavu a splnit tak očekávání francouzského publika. Dnes, s odstupem času, je ovšem obtížné posoudit míru úspěšnosti podobných strategií. Z dnešního retrospektivního pohledu dodává Jean Gabin ve filmu Kurta Bernhardta LE TUNNEL (1933) své postavě onu existenciální váhu, jež tvořila součást jeho osobnostního „mýtu“ fungujícího ve třicátých letech, zejména srovnáme-li jeho výkon s Richardem Dixem, který ztvárnil tutéž roli v britské verzi filmu (THE TUNNEL v režii Maurice Elveye). Tam, kde Gabin použije maximální nasazení, je Dix neutrální. Otázkou je, zda kvalita, kterou tu přisuzujeme Gabinovi a která je pro nás jakousi výslednicí odvozenou z množiny všech jeho ostatních rolí, byla stejně patrná už v roce 1933.

Herci tvořící v oblasti JV se tudíž ocitli v rozporuplné situaci. Pokud byli slavní, pak příslušný film ozvláštnili určitými specifickými prvky cílenými na vlastní publikum; tak kupříkladu Jessie Matthewsová ve filmu FIRST A GIRL tento snímek navádí na dráhu souznějící s její vlastní image „čistounké a veselé“ osůbky, jež stojí v naprostém protikladu k velmi dvojsmyslnému ztvárnění téže postavy Renate Müllerovou v německé verzi nazvané VIKTOR UND VIKTORIA. Svým způsobem ideálním hercem pro JV byl někdo neznámý, kdosi snadno tvárný (přesně takové typy hledala společnost MGM), jenže výsledné filmy tím pak ztrácely na působnosti a publicitě.

René Jeanne a Charles Ford patřili k těm, kdo přičítali neúspěch JV tomu, že byly z valné části adaptacemi divadelních her.³⁹⁾ Jenomže úspěšnost takových filmů, jako byla francouzská verze filmu *THE PARISIAN*, dokazuje, že neúspěchy většiny JV nepramenily ani tak z jejich přehnané „divadelnosti“ jako spíš z jejich nedostatečné souvztažnosti s žánrovými a narativními schémata platnými pro oblast francouzské dramatické tvorby, s nimiž naopak souznělo soudobé publikum. Obdobná studie zasazená do jiných národních kontextů by zcela jistě odhalila analogické jevy.

Závěrem bych se odvážila tvrdit, že stěžejním přínosem JV pro filmovou historii obecně a pro zkoumání období třicátých let 20. století zvlášť je to, že naznačují cestu k lepšímu pochopení národní „populární“ kinematografie. JV názorně poukazují na význam jazykového faktoru pro definici národní kinematografie, přičemž ekonomické faktory stojící za jejich konečným neúspěchem nelze oddělovat od dalších vlivů působících v kulturní oblasti, a to zvlášť v období, jež se vyznačovalo hypersenzitivitou publika vyvolanou novostí fenoménu filmového dialogu. JV rovněž s příkladnou výmluvností svědčí o tom, že národní kinematografie je vymezená v první řadě stupněm intertextuální souvztažnosti s kulturou dané země jako celkem, zejména pak s jejími dominantními narativními schémata. Jazykové verze využívaly všechny možné variace (režisér, technický štáb, herci, studio a exteriéry), přičemž si zachovaly toliko jediný neproměnný parametr: totiž příběh.

Přeložil Ivan Vomáčka

Přeloženo z anglického originálu:

Ginette Vincendeau, *Hollywood Babel:*

The Coming of Sound and the Multiple-Language Version.

In: Andrew Higson – Richard Maltby (eds.), *“Film Europe” and “Film America”*.

University of Exeter Press, Exeter 1999, s. 207 – 224.

Citované filmy:⁴⁰⁾

Adieux les beaux jours (Johannes Meyer, André Beucler, 1933; p: *Die schönen Tage von Aranjuez*), *Algiers* (John Cromwell, 1938; p: *Pépé le Moko*), *At the Villa Rose* (Leslie S. Hiscott, 1929), *Atlantic* (E. A. Dupont, 1929; p: brit. *Atlantic*), *Atlantic* (E. A. Dupont, 1929; v: něm. *Atlantic*, fr. *Atlantic*), *Atlantic* (E. A. Dupont; Jean Kemm, 1930; p: brit. *Atlantic*), *Baroud* (Rex Ingram, Alice Terry, 1932; v: fr. *Baroud*), *Baroud* (Rex Ingram, Alice Terry, André Jaeger-Schmidt, 1932; p: angl. *Baroud*), *Break the News* (René Clair, 1938; p: *Le Mort en fuite*), *Breathless* (Jim McBride, 1983; p: *U konce s dechem*), *Call of the Flesh* (Charles Brabin, 1930; v: *Sevilla de mis amores*), *Camp Volant* (Max Reichmann, 1932), *Der Tunnel* (Kurt Bernhardt, 1933; v: JV *Le Tunnel*, *The Tunnel*), *Die Königsloge* (Bryan Foy, 1930), *Die schönen Tage von Aranjuez* (Johannes Meyer, 1933; v: *Adieux les beaux jours*), *First a Girl* (Victor Saville, 1935; p: *Viktor und Viktoria*),

39) René Jeanne – Charles Ford, *Histoire encyclopédique du cinéma, vol. IV: Le cinéma parlant (1929 – 1945)*. SEDE, Paris 1958.

40) Filmografický soupis je doplněn redakcí. Zkratky: „v.“ – verze (daný film má následující verzi či remake); „p.“ – předloha (daný film je verzí či remakem následující předlohy).

First Offence (Herbert Mason, 1934; p: *Mauvaise graine*), *Gloria* (Hans Behrendt, 1931; v: fr. *Gloria*), *Gloria* (Hans Behrendt, Yvan Noé, 1931; p: něm. *Gloria*), *Gold* (Karl Hartl, 1933/1934; v: *L'Or*), *Haló Paříž, zde Berlín* (Allo Berlin! Ici Paris; Julien Duvivier, 1931), *Innocents of Paris* (Richard Wallace, 1929), *Jazzový zpěvák* (The Jazz Singer; Alan Crosland, 1927), *Její zpověď* (Blackmail; Alfred Hitchcock, 1929), *Kamarádi* (Kameradschaft; Georg Wilhelm Pabst, 1931), *Knowing Men* (Elinor Glyn, 1930), *L'Opéra de quat'sous* (Georg W. Pabst, 1931; p: *Dreigroschenoper*), *L'Or* (Karl Hartl, Serge de Poligny, 1934; p: *Gold*), *La Grande mare* (Hobart Henley, Jacques Bataille-Henri, 1930; p: *The Big Pond*), *Le Mort en fuite* (André Berthomieu, 1936; v: *Break the News*), *Le Schpountz* (Marcel Pagnol, 1938), *Le Spectre vert* (Jacques Feyder, 1930; p: *The Unholy Night*), *Le Tunnel* (Kurt Bernhardt, 1933; p: *Der Tunnel*), *Les Nuits de Port Saïd* (Leo Mittler, 1931), *Marius* (Alexander Korda, 1931; v: *Zum goldenen Anker*), *Modrá brigáda* (L'Equipage; Anatol Litvak, 1934; v: *The Woman I Love*), *Mon gosse de père* (Jean de Limur, 1930; p: *The Parisian*), *Olympia* (Jacques Feyder, 1930; v: španělská, francouzská), *One Hour With You* (Ernst Lubitsch, 1931; v: *Une heure près de toi*), *Paramount Revue* (Paramount on Parade; Dorothy Arzner, Otto Brower, Edmund Goulding, Victor Heerman, Edwin A. Knopf, Rowland V. Lee, Ernst Lubitsch, Lothar Mendes, Victor Schertzinger, Edward Sutherland, Frank Tuttle, Charles de Rochefort, 1930), *Pépé le Moko* (Julien Duvivier, 1936; v: *Algiers*), *Perché No!* (Amleto Palermi, 1930; p: *The Lady Lies*), *Postrach Paříže* (Mauvaise graine; Billy Wilder, 1933; v: *First Offence*), *Rio Rita* (Marshall Nielan, 1929), *Sevilla de mis amores* (Ramon Novarro, 1930; p: *Call of the Flesh*), *Tajemství lékařovo* (Julius Lébl, 1930; p: *The Doctor's Secret*), *The Big Pond* (Hobart Henley, 1930; v: *La Grande mare*), *The Doctor's Secret* (William de Mille, 1930; v: maďarská, polská, česká ad.), *The Hate Ship* (Norman Walker, 1929), *The Lady Lies* (Hobart Henley, 1929; v: *Une Femme a menti*, *Perché No!*), *The Parisian* (Jean de Limur, 1930; v: *Mon gosse de père*), *The Tunnel* (Maurice Elvey, 1933; p: *Der Tunnel*), *The Unholy Night* (Lionel Barrymore, 1929; v: *Le Spectre vert*), *The Woman I Love* (Anatol Litvak, 1936; p: *L'Equipage*), *Touha každé ženy* (Sunkissed / A Lady to Love; Victor Sjöström, 1930; v: německá), *U konce s dechem* (A bout de souffle, 1959; v: *Breathless*, 1983), *Une Femme a menti* (Charles de Rochefort, 1930; p: *The Lady Lies*), *Une heure près de toi* (Ernst Lubitsch, 1931/1932; p: *One Hour With You*), *Viktor und Viktoria* (Reinhold Schünzel, 1933; v: *First a Girl*), *Zjizvená tvář* (Scarface; Brian de Palma, 1983; p: *Scarface*, 1932), *Zjizvená tvář* (Scarface; Howard Hawks, 1932; v: *Scarface*, 1983), *Zrodila se hvězda* (A Star is Born; George Cukor, 1955; p: *A Star is Born*, 1937), *Žrodila se hvězda* (A Star is Born; William Wellman, 1937; v: *A Star is Born*, 1955), *Zum goldenen Anker* (Alexander Korda, 1931; p: *Marius*), *Žebrácká opera* (Dreigroschenoper; Georg W. Pabst, 1931; v: *L'Opéra de quat'sous*).

Poznámka o autorce:

Ginette Vincendeauová, profesorka filmových studií na University of Warwick, se specializuje na historii francouzského a obecněji evropského filmu (zvláště na otázky národní identity a populárních žánrů jako thriller nebo komedie), na fenomén hereckých hvězd a patří k prvním autorům, kteří ještě v osmdesátých letech iniciovali výzkum problematiky jazykových verzí. K jejím hlavním knižním publikacím patří: *Jean Gabin: Anatomie d'un mythe* (Nathan, Paris 1993); *The Companion to French Cinema* (Cassel/BFI, London 1996), *Pépé le Moko* (BFI, London 1998), *Stars and Stardom in French Cinema* (Continuum, London – New York 2000); *Jean-Pierre Melville: an American in Paris* (BFI, London 2003). Jako editorka zpracovala: *French Film, Texts and Contexts* (Ed. společně se Susan Hayward. Routledge, London – New York 1989); *Popular European Cinema* (Ed. Společně s Richard Dyerem. Routledge, London – New York 1992); *Encyclopedia of European cinema* (Facts on File, New York 1995), *Film/Literature/Heritage: a Sight and Sound Reader* (BFI, London 2001).

Články

**ŘEŠENÍ VÝVOZU
ZVUKOVÉHO FILMU:
JAZYKOVÉ VERZE**

Martin Barnier

Ředitelé kin často obcházeli kontingentní systém. Americký export brzdila spíše jazyková bariéra než kvóty. Mezi lety 1930 a 1934 zvukový film napomáhal vytváření nových systémů, jež by umožnily opětovné rozvinutí exportu. Dabing se rozšířil až v letech 1931 – 1933. I když byl technicky dobře zvládnutý, odrazoval diváky, kteří měli za to, že jsou klamáni (v odpovědi jednomu řediteli kina se Jacques Roulet rozohňuje: připadá mu, že „předvádět publiku ‚břichomluvectví‘ jako dramatické umění je naprosto nepřipustný hnusný podvod“¹⁾). První diváci dabovaných filmů mají pocit, že se jim lže, když neslyší skutečné hlasy herců. Ani titulky neměly mezi lidmi úspěch. V průběhu prvních tří let šíření zvukového filmu museli producenti hledat jiné systémy. První myšlenkou bylo zavedení „ozvučených“ verzí (*versions sonores*). Po několik let však byla pro export filmu řešením výroba jazykových verzí (*versions multiples*).

1. Filmy se stávají zvukovými... nebo němými*Ozvučené němé filmy*

V roce 1929, když v Evropě sotva začal převládat zvukový film, vládne hořký stesk po epoše němého filmu:

„Němé filmy. Ještě se najdou. Není jich mnoho. Ale i přes svůj malý počet si vedou dobře [...]. Upřesněme předem: zůstanou němými jen do odvolání. Kdo tvrdí, že se zítra nestanou zvukovými? Postup dodatečné synchronizace na disku vykazuje pozoruhodné výsledky. Důkazem je film *LE COLLIER DE LA REINE*. [...] Prosím vás o zachování několika dokonalých svědectví o umění v agónii. Točme ještě němé filmy. Ať k nám ještě pár měsíců přicházejí ‚promlouvat‘ svými obrazy, které říkají tolik věcí a kterým dokáží porozumět i hluší“ [sic]²⁾.

Už nostalgie po němém filmu tedy vyrůstá z problému komunikace. Je pravda, že svazy hluchých lidí protestovaly proti příchodu zvukového filmu. Citovaný odstavec k nám však

1) „Ciné-journal“, č. 1136, 5. června 1931, cit. dle Roger I c a r t, *La révolution du parlant vue par la presse française*. Institut Jean Vigo, Toulouse 1988, s. 124.

2) Lucie D e r a i n, *La Cinématographie française 1929*, č. 578 (30. listopadu).

„promlouvá“ také o ozvučení filmů natočených jako němé. Tato praxe umožnila prodej filmů, jejichž tržní cena byla úspěchem zvukového filmu znehodnocena. Touto léčebnou kúrou prošla spousta filmů. V květnu 1930 bylo na francouzském trhu 33 „100% francouzsky mluvených“ filmů, proti nimž stálo 182 filmů pocházejících ze všech zemí a „ozvučených ruchy, hudbou a zpěvy“. Z těchto 182 ozvučených filmů bylo 138 amerických. Až do konce roku 1930 dominovaly francouzskému trhu ozvučené filmy bez dialogů. Daleko za drtivě velkou produkcí Spojených států bylo Německo (druhá země, jež přešla na zvuk), které distribuovalo 27 filmů okrášlených hudbou, a Anglie s osmi filmy. Francie uvedla do kin devět takto upravených filmů.³⁾

Oněmělé zvukové filmy

Ozvučené verze nejsou jen prostředkem jak dopřát nový život posledním němým produkcím. Jedná se také o první metodu pro vývoz zvukových filmů, která se uplatňovala v letech 1928 až 1930. Když byl exportován němý film, stačilo přeložit mezititulky a film mohl být velice rychle vyvezen do všech zemí světa. V případě zvukového filmu se měly mezititulky používat namísto dialogů. S tím se počítalo například pro film *LA ROUTE EST BELLE*, produkováný Pierrem Braunbergerem:

„Film se natáčel ve dvou verzích: jedna s dialogy a zpěvy ve francouzštině a druhá nemá s francouzskými titulky [mezititulky]. Tato druhá, pro cizinu určená verze byla postsynchronně doplněna hudbou a zachovány v ní zůstaly i ruchy a zpívané části. Nikdy nebyla exploatována.“⁴⁾

I když první 100% mluvicí francouzský dlouhometrážní film, který byl v roce 1929 ostatně natočen v anglických studiích, nebyl distribuován ve své verzi bez dialogů, byly tímto způsobem rozkrájeny četné hollywoodské produkce, aby mohly být distribuovány do zahraničí. Zvukové filmy se tak stávaly „poloněnými“. Roger Icart je nazývá „adaptacemi“ a popisuje je jako „přepracování původního filmu s cílem potlačit přemíru dialogů v cizím jazyce“.⁵⁾ Aby se film stal „srozumitelnějším“, byly vypouštěny celé sekvence, vystřihávaly se dialogy, přidávaly mezititulky atd. Soudě podle dobových článků byly výsledné produkty děsivé. O filmu *INNOCENTS OF PARIS*, který pro Paramount natočil v roce 1929 Richard Wallace a který představoval první ve Francii prezentovaný americký úspěch Maurice Chevaliera, si můžeme v *Cinémagazine* přečíst:

„Ve své původní verzi je film pravděpodobně skoro úplně mluvený. Ve zdejší verzi byla zvuková stopa přepracována a titulky [mezititulky] nahradily slova. Přestože je výsledek ucházející, bude třeba od tohoto postupu rychle ustoupit. Překvapuje nás, že slyšíme určité osoby mluvit, zatímco jiné zůstávají němé, či že je nenadále přerušen nějaký začínající zvuk. Bylo by lepší promítat film v jeho úplné verzi jako v případě filmu *BROADWAY MELODY*, jehož všechny dialogy byly ponechány v angličtině.“⁶⁾

3) „La Cinématographie française“ 1930, č. 604 (31. května).

4) Pierre Braunberger, *Cinémamémoire*. Sestaveno péčí Jacqua Gerbera. Éditions Centre Georges Pompidou / Centre National de la Cinématographie, Paris 1987, s. 67.

5) Roger Icart, *La révolution du parlant vue par la presse française*. Institut Jean Vigo, Toulouse, 1988, s. 110.

6) „Cinémagazine“ 1929, č. 27 (5. července).

„Adaptované verze“ jsou součástí tápání, typického pro epochu přechodu na zvukový film. Podle tisku z roku 1929 publikum proti těmto projekcím protestovalo, často i násilně. Úplná „původní verze“ je – v zájmu omezení pronikání cizího jazyka do naší kultury, jak nacionalisticky tvrdí četné články – povolena jen v patnácti kinech na celém území Francie. V jednom článku z roku 1931 Robert Beauplan vyjadřuje zoufalství nad verzemi s vystříženými dialogy, „v nichž zůstávají jen písně a ruchy“:

„Je to mrzuté: technika němého a zvukového filmu je odlišná, takže když zbavíme řeči dílo pro řeč stvořené, nevyhnutelně tím narušíme jeho povahu. [...] Jsme teď odkázáni jen na přibližné podoby všech zahraničních filmů. Je to o to větší škoda, že v nich hrají prvotřídní herci [...].“⁷⁾

Jestliže ve Francii kontingentní systém a ultranacionalistické prostředí zavrhnou původní verzi, kterou vyhradí jen pro několik sálů, Mussolini v Itálii přijímá ještě radikálnější opatření. Mezi lety 1929 a 1933 fašistický stát, tedy Duce ve vlastní osobě, rozhodl o systematické cenzuře každého neitalského dialogu ve všech filmech promítaných na území státu.

„Je to řezničina, scény jsou neustále a většinou neesteticky přerušovány mezititulky překládajícími dialog jako v dobách němého filmu. Původní filmy tak ztrácejí svůj rytmus i hodnotu, neboť aby vzniklo místo pro titulky, musely být vystříženy metry a metry obrazů. To zrodilo díla, která v době, kdy se film chvástá, že je ‚stoprocentně mluvící‘, humoristické noviny nazývají ‚stoprocentně čtenými‘.“⁸⁾

V Itálii bylo takto vykucháno celkem čtyři sta třicet filmů. Historik Riccardo Redi jako příklad popisuje výsledek jednoho takového masakru:

„[...] i když byly přidány italské mezititulky, původní hlasy musely být umlčeny: představte si, jaký účinek musel v roce 1931 (tento absurdní úzus trval dva roky) vyvolat MODRÝ ANĎEL, ve kterém Marlene nezpívala ‚Ich bin vom Kopf bis Fuss auf Liebe eingestellt‘, nýbrž jen pohybovala rty. A to ještě jen zčásti, neboť jak udává Quattrocchi v Kines z 18. ledna 1931, ‚velké detaily herečky byly nahrazeny různými mezititulky. Výsledek si dokážete sami představit‘.“⁹⁾

Cenzura fašistického státu je odpovědí na „problém“ vpádu cizích řečí ze všech zemí, ze kterých mohly být distribuovány zvukové filmy. Tato rozhodnutí přijal pravděpodobně Leandro Arpinati, státní tajemník na ministerstvu vnitra.

Ve Francii byl počet takto předělaných filmů daleko menší. Politická cenzura se nesnažila systematicky eliminovat dialogy v cizích jazycích. Tyto adaptace se dělaly z ekonomických důvodů. V květnu 1930 jich bylo čtyřadvacet, z toho pět amerických, tři německé, jedna česká¹⁰⁾ ...

7) „L'Illustration“ 1931, 17. ledna.

8) Mario Quarnolo, *Le Cinéma bâillonné: le massacre des films étrangers en Italie au début du parlant*. In: Christian Belaygue (ed.), *Le passage du muet au parlant. Panorama mondial de la production cinématographique, 1925 – 1935*. Cinématèque de Toulouse – Editions Milan, Toulouse 1988, s. 44.

9) Riccardo Redi, *L'Arrivée du cinéma parlant en Italie*. In: Aldo Bernardini – Jean A. Gili (eds.), *Le Cinéma italien: de „La Prise de Rome“ (1905) à „Rome ville ouverte“ (1945)*. Centre George Pompidou, Paris 1986, s. 121.

10) „La Cinématographie française“ 1930, 31. května.

Tento systém, který znamenal katastrofu na umělecké rovině, neměl nicméně ani finanční úspěch, což producenty nasměrovalo k jinému řešení. V Hollywoodu se pokoušeli přidávat k filmům překlad. Narativní *voice over*¹¹⁾ vyprávěl příběh, aby divák mohl sledovat akci. Prakticky ten samý systém je obvykle používán ve francouzských dokumentárních filmech a reportážích, rozhovory vedené v cizí řeči jsou v nich částečně překryty hlasem, který překládá, co je řečeno. Tento postup, který pro uši diváka není příliš příjemný, byl americkými společnostmi po třech či čtyřech pokusech rychle opuštěn. V letech 1929 – 1933 bude převládat postup „jazykových verzí“, který se v případě francouzsko-německých produkcí udrží po celá třicátá léta.

2. Filmy natáčené v několika verzích

Jazykové verze jsou filmy natáčené simultánně podle stejného scénáře, v nichž vystupují různé týmy herců mluvící různými jazyky.

MGM natáčí v Hollywoodu francouzsky

MGM (následována dalšími velkými společnostmi) natáčela jazykové verze v Hollywoodu. Dopřít do Ameriky týmy herců však vycházelo velice drahé. S výjimkou španělských verzí proto nebyly jazykové verze v Culver City tak početné jako verze natáčené v Evropě. MGM se omezila na francouzské (které natáčel Jacques Feyder, Claude Autant-Lara a další), německé, španělské a italské verze. Za příklad italské verze lze uvést film Hala Roache LUIGI LA VOLPE s Franco Corsarem a jinými italskými hollywoodskými herci.¹²⁾ Tyto filmy byly záběr po záběru okopírovány podle amerických verzí. Když Autant-Lara navrhnul několik modifikací pro francouzskou verzi filmu BUSTER MILLIONNAIRE, dostalo se mu odpovědi, že žádná iniciativa není vítána. Do natáčecího studia byla instalována Moviola (stříhací stůl), aby byl každý záběr naprosto stejný jako u první verze.¹³⁾ Výroba španělských verzí trvala od roku 1929 až do roku 1939. Americkými společnostmi bylo takto v kastilštině realizováno na dvě stě filmů. Většina z nich dlouhometrážních a několik krátkých. Tyto filmy neprodukuje jen velké společnosti jako Paramount nebo MGM, ale také početné malé společnosti jako například l'Empire Production Inc. se sídlem ve Fort Lee (New Jersey).

Významnější společnosti, které díky jazykovým verzím maximálně zhodnocovaly své kulisy, dokonce někdy nechávaly španělský tým natáčet přes noc, zatímco přes den natáčel tým americký. To byl případ filmu SOMBRAS DE GLORIA / BLAZE O'GLORY (1929) nebo filmu DRACULA (1931). Tomuto systému se nejrychleji přizpůsobil producent Hal Roach. Od listopadu 1929 natáčí s Laurelem a Hardym NIGHT OWLS / LADRONES / I LADRONI.

11) Místo *voice off* (hlas off), je lepší používat pojem *voice over*. Srov. Jean Chateaufort, *Des Mots à l'écran. La voix over au cinéma*. Méridiens Klincksieck, Paris 1996.

12) Ricardo Redi, *L'Arrivée du cinéma parlant en Italie*, c. d., s. 120.

13) Rozhovor s Claudem Autant-Larou v britském dokumentárním filmu Kevina Bronlowa BUSTER KEATON. Claude Autant-Lara, *Hollywood Cake-Walk (1930 – 1932): Chronique cinématographique du 20ième siècle*. Henri Veyrier, Paris 1985.

S pomocí suflérů dohlížejících na dialogy a díky kartičkám s texty v různých řečech, jimž se měli „naučit“, se oběma komikům podařilo natočit simultánně francouzskou, německou, italskou a španělskou verzi svých amerických krátkometrážních filmů. Každá z těchto jazykových verzí je úplně jiná, protože oba herci vynalézali pokaždé nové gagy. Takže například LADRONES jsou dvakrát delší než anglická verze natočená podle stejného scénáře! Když se díváme na film VIDA NOCTURNA, který natočil v roce 1930 James Parrot, pochopíme, proč se do toho podniku Hal Roach bez obav pustil. Stan Laurel a Oliver Hardy pronášejí své španělské dialogy s tak silným americkým přízvukem, že celek takřka přestává být srozumitelný... to však tvoří součást gagů. Jiní herci, jako Linda Loredová (señora Laurelová), mluví dokonalou kastilštinou, která umožňuje sledovat celek příběhu. Scénář Lea McCareye nehýří komplikacemi, takže zápletku lze pochopit i přes přízvuk obou hrdinů.¹⁴⁾ Hal Roach dělá to samé i se svými ostatními komickými sériemi (OUR GANG, CHARLY CHASE) a jen Harry Langdonovi se nepodaří přizpůsobit se tomuto systému. Roachova studia jsou nejrychlejšími dodavateli komických krátkometrážních filmů ve všech jazycích.¹⁵⁾ Jakmile se ujal dabing, Laurel a Hardy se už nemuseli snažit mluvit různými jazyky. Jenomže jejich způsob mluvy se stal oblíbeným, takže jejich dubléři v různých zemích kopírovali jejich americký přízvuk ve všech jejich filmech.

Paramount se usazuje v Joinville

Paramount, jehož velká část zisků plynula z exportu, se usadil v Joinville-le-Pont, kde vytvořil evropské centrum své produkce. Podle scénářů vyráběných Paramountem v Hollywoodu byly realizovány verze nejen ve francouzštině, němčině či italštině, ale také v češtině, švédštině, rumunštině atd. Na náklady společnosti byly v Paříži ubytovány týmy herců z celé Evropy. Všichni, kteří se na tom podíleli, zdůrazňují industriální charakter produkce a mizernou kvalitu výsledných produktů. Jedním z možných vysvětlení takto odflinknutých filmů by mohla být nutnost obsadit trh a nekonkurovat přitom kvalitním dílům natáčeným v Hollywoodu. V jedné reklamní reportáži, kterou se Paramount prezentoval ve Francii, když se zde usazoval, najdeme jasné vyjádření důvodu natáčení jazykových verzí: strach ze ztráty možnosti vývozu.

„Film se ve svém zázračném rozletu stal mezinárodním uměním par excellence. Jenže úžasný vynález zvukového, zpívajícího a mluvícího filmu jej nenadále postavil před pro něj nový problém. Tento vynález neproměnil hlubokým způsobem jen jeho techniku. Donutil jej také nahlédnout z jiného úhlu internacionální povahu, jež byla podstatným prvkem jeho úspěchu. V okamžiku, kdy plátno ‚promluvílo‘, nezredukovalo nutně své publikum na posluchače dorozumívající se jedním jediným jazykem, a nenastolilo tak znovu hranice mezi národy? Neztratilo tím svou univerzálnost, jež byla jeho nejvzácnější výsadou? Zbytečný strach, jak jasně ukazuje zářivý příklad Paramountu.“¹⁶⁾

14) LA VIDA NOCTURNA / BLOTTO / UNE NUIT EXTRAVAGANTE, natočeno Jamesem Parrottem v prosinci 1929 a lednu 1930. Ve Španělsku je film dostupný na videokazetě, a to jen ve španělské verzi. Do této verze, která má o dva kotouče víc než anglická verze, byly přidány taneční a zpívané scény.

15) Juan B. Heinink – Robert G. Dickson, *Cita en Hollywood, antología de las películas norteamericanas habladas en español*. Ediciones Mensajeros, Bilbao 1990.

16) „L'illustration“ z 24. května 1930, „L'Effort de la Paramount: la collaboration franco-américaine“.

Zde projevový strach je strachem výrobců. Skoro 30 % tržby velkých společností pocházelo z vývozu.¹⁷⁾ Univerzálností zmiňovanou výše je univerzální nadvláda nad světovými trhy. Právě ta je onou „nejvzácnější výsadou“ filmového plátna.

Nejenom ve Francii, ale i „v zemích, jako je Velká Británie nebo Maďarsko, kde byly na konci dvacátých let zavedeny kvóty pro omezení dovozu americké produkce, započaly hollywoodské společnosti s politikou výroby v zahraničí, totiž přímo v těchto zemích“.¹⁸⁾ Aby se vykroutil z kvót omezujících dovoz filmů přicházejících z druhé strany Atlantiku, vyrábí je Paramount ve Francii. Společnost tak nenechává volné pole lokálním výrobcům a zároveň tím řeší problém jazyka. Jediná pravá produkce Paramountu s jeho hvězdami, s jeho magickým kouzlem a přepychem však přichází výhradně z Kalifornie...

Když se v Joinville natáčelo ve dne v noci

V Culver City se spokojovali s francouzskou, španělskou, německou a někdy také italskou verzí, to znamená se čtyřmi filmy na základě jediného scénáře. Ve studiích Saint-Maurice de Joinville Paramount neváhal produkovat až třináct verzí jediného filmu. Podívejme se, jak ve svých pamětech popisuje vzhled těchto studií herec Pierre Richard-Wilm:

„Už z dálky jsem vysoko na nebi spatřil rudou, plápolající korouhev Paramountu [...]. Podél celé budovy stála zaparkovaná nablýskaná přepychová auta [...]. Celý tento komplex mi uprostřed malého venkovského městečka připadal tak umělý, tak domýšlivý – a tak absurdní –, že jsem se bez dalšího rozmyšlení otočil na podpatcích a šel pryč.“¹⁹⁾

Filmy se dělaly jako na běžícím pásu. Nino Frank ve svých pamětech vysvětluje: „Točí se ve chvílích, kdy jedí, točí se, když spí...“²⁰⁾ A Charles de Rochefort, který natočil četné verze v mnoha jazycích, říká: „Od osmi ráno do sedmi večer srbská verze, od osmi večer do sedmi ráno rumunská.“²¹⁾ Podobné komentáře najdeme také v pamětech Ilji Erenburga nebo Marcela Pagnola, kteří mluví o „továrně na sny“ či o „velkostatku na kýče“. Mario Camerini velmi přesně popsal fungování tohoto podniku v rozhovoru, který poskytl Jeanu A. Gilimu:

„Rok jsem pracoval v Joinville-le-Pont ve studiích Paramountu. [...] V počátcích zvukového filmu Paramount v Joinville realizoval šestnáct verzí každého filmu. Nejdříve nám ukázali americký film [...]. Ukázali nám scénu, kterou jsme měli reprodukovat. Pak všichni režiséři postupně přicházeli na plac, kde byly tři zaostřené kamery a střídali se jenom herci. Umístil jsem italské herce [...], nechal jsem je odehrát italskou scénu, tři kameramani natočili tři záběry, a pak jsme přešli do dalšího studia. Odešel jsem točit jiný záběr a na mé místo přišli Španělé a tak dále. Paramount díky tomuto systému přišel o miliardy.“²²⁾

17) Douglas Gomery, *The Coming of Sound to the American Cinema: a History of the Transformation of an Industry*. Disertace pod ved. Tina Balia. University of Wisconsin, Madison 1974, s. 85.

18) David Robinson, *World Cinema 1895 – 1980: A Short History*. Eyre Methuen, London 1981, s. 171.

19) Pierre Richard-Wilm, *Loin des étoiles, souvenirs et dessins*. Editions Belfond, Paris 1975, s. 175.

20) Nino Frank, *Petit cinéma sentimental*. Paris 1950, s. 60, citováno in Ginette Vincendeau, *Les films en version multiple: un échec édifiant*. In: Christian Belaygue (ed.), c. d., s. 29 – 35.

21) Charles de Rochefort, *Le Film de mes souvenirs*. Société Parisienne d'Édition, Paris 1943, s. 212.

22) Rozhovor s Mario Camerinim vedený Jeanem A. Gilim. „Positif“ 1986, č. 301 (březen), s. 49.

V Joinville vyráběli italské verze ještě minimálně další dva režiséři. Amleto Palermi natočil film *PERCHÉ NO?* podle *THE LADY LIES* Roberta Henleyho (1929), přičemž na základě tohoto filmu vznikly také *UNE FEMME A MENTI* (Charles de Rochefort), *SEINE FREUNDIN ANNE* (Felix Busch), *DOÑA MENTIRAS* (Adelqui Millar) a *VI TVA* (Erwin Adolphson). Jack Salvatori natočil *LA DAMA BIANCA* a Mario Camerini mimo jiné *LA RIVA DEI BRUTI* (podle filmu *DANGEROUS PARADISE* Williama Wellmana).²³⁾

Paramount začal zkoumat myšlenku centra evropské produkce již v zimě roku 1928, vytvořil podle ní svá studia v březnu 1929 a produkci jazykových verzí zastavil v červenci 1932. K tomuto datu se studia proměnila ve studia dabingová. 25. dubna 1931 byl v pařížských kinech uveden film *DÉSEMPARÉ* (jednalo se o americký film s Georgem Bancroftem), který byl díky *dubbingu*, jak se tehdy říkalo, celý ve francouzštině. George Lewin pracoval v té době pro Paramount Publix Corp. v jeho studiích a laboratořích na Long Islandu (NY). V jednom článku podrobně popisuje různé typy dabingu a různé způsoby překopírování zvukové stopy, jaké byly možné v roce 1930. Pojem *dubbing* tehdy znamenal jak „postsynchronizaci“ („to put the background noises in after the picture has been completed“), tak „namluvení“, kterému se říká *dialog dubbing*. Najdeme v tom počátky „mixování“. Zvukové efekty a hudba jsou zaznamenány na zvláštní stopu (buď na desku nebo na film) a potom nahrány znovu s každou dialogovou stopou natočenou v daném jazyce. Lewin už mluví o *ekvalizátorech* umožňujících dávkovat oba zdroje a vyvažovat finální zvukovou stopu. Na konci roku 1930 už bylo známo, jak redukovat nebo zesilovat nízké i vysoké frekvence. Je možné filtrovat zvuky, například eliminovat hluky v pozadí, i když přístroje mají ještě daleko k filtrům později používaným pro High Fidelity či posléze pro Dolby.²⁴⁾

Počínaje tímto momentem bylo jasné, že jazykové verze budou čelit konkurenci dabingu, přestože potrvá ještě několik let, než dosáhne dostatečné kvality. Společnost zaplatila přeměnu budov a vybavila je pro natáčení zvukového filmu. Měla velké reklamní výdaje, jelikož zaplatila propagační reportáže, které vyšly ve všech oborových časopisech; dokonce i v *L'Illustration* vyšel 24. května 1930 článek nadepsaný: „Úsilí o francouzsko-americkou spolupráci“. V této maskované reklamě můžeme najít například takovoto mistrovské pasáže: „Jeden z výjimečných režisérů, který v Americe po několik let řídil produkční oddělení společnosti Paramount, Robert T. Kane, se usadil v Paříži, kde mu byla okamžitě uvolněna studia Gaumont v rue de la Villette a studia Réservoirs v Joinville.“ Zajímalo by nás, jakéže filmy natočil Robert T. Kane! Tento „článek“ nás na druhé straně informuje o rychlém obsazení studií... které byly zřejmě Paramountu nabídnuty zdarma! V takovémto textu by nikdy nemohla být řeč o penězích. Paramount ohlašuje francouzské superprodukce a uzavření smlouvy s takovými umělci jako byli Sacha Guitry, Marcelle Chantalová, Yvonne Printempsová, Jean Murat, Saint-Granier, Louise Lagrangeová a Dolly Davisová. Filmy slibované v těchto reklamních reportážích se rychle začínají natáčet. V květnu 1930 je ohlašováno 12 „velkých filmů“ a 50 „krátkých snímků o třech až patnácti minutách“. Firemní reklamní agenti počítají kromě francouzské verze

23) Riccardo Redi, c. d., s. 121.

24) George Lewin, *Dubbing and Its Relation to Sound Picture Production*. „JSMPE“ 1931, č. 1 (leden), s. 38 – 48.

také s německou, italskou, španělskou, švédskou a holandskou verzí. Tyto předpovědi byly překonány filmy natočenými až ve třinácti různých verzích (PARAMOUNT REVUE).

Paramount povolal týmy herců a techniků z celé Evropy. Na počátku roku 1931 už bylo jasné, že jazykové verze vyráběné v Joinville nejsou rentabilní. Zisky z francouzsky dabovaného filmu TRADER HORN (na dabing pro MGM dohlížel Claude Autant-Lara) nakonec přesvědčily vedoucí činitele Paramountu k zastavení výdajů. Jediný zisk, který podle všeho Paramount z tohoto podniku vytěžil, spočíval v obejití kontingentačních zákonů brzdících americkou produkci v Evropě. Díky tomu, že své filmy produkovala ve Francii, společnost snadněji překonávala celní bariéry. Jenže tyto snímky okopírované podle amerických filmů podle všeho neměly v Evropě přílišný úspěch. Vysoké pořizovací náklady těchto filmů se přidaly k finančním těžkostem, které Paramount zažíval ve Spojených státech. S experimentem bylo skončováno v okamžiku, kdy se noví vedoucí činitelé v New Yorku rozhodli dát do pořádku firemní účty, což zároveň odpovídalo momentu, kdy se zlepšil dabing:

„Paramount si může myslet (až do roku 1930), že všechno na co sáhne, se promění ve zlato. Jenže s příchodem ekonomické deprese bude mít stále větší problémy splácet své obrovské půjčky. Je nutná drastická akce. John Hertz (proslavil se svými půjčovnami aut) ve spojení s wallstreetskou firmou Lehman Brothers souhlasí s poskytnutím pomoci. V listopadu 1931 je jmenován prezidentem Finanční komise ve správní radě Paramountu. Okamžitě doporučuje snížení rozpočtu všech dlouhometrážních filmů o třetinu, radikální snížení platů a také soustředění veškerého úsilí společnosti na distribuci.“²⁵⁾

Zastavení výroby jazykových verzí Paramountu ve Francii bylo způsobeno vícero důvody. Ještě v roce 1932 byly v Saint-Maurice produkovány dva takto natáčené filmy. Téhož roku bylo společností realizováno třiatdacet plně francouzských (vyjma financování) filmů. Tento pokus oživil francouzskou produkci a evropské koprodukce, kterým hrozil být nepříjemnou konkurencí. Současně umožnil vychovat desítky francouzských techniků a přispěl k vytvoření velice dobrých štábů ve francouzských studiích, které dokázaly rychle realizovat kvalitní zvukové filmy. Režiséři jako Yves Mirande, Dimitri Buchowetzki, Jean de Marguenat, Roger Capellani, René Guissard, Robert Bossis, Marc Allégret, René Barbéris, a především Marcel Pagnol (který pozoroval Alexandra Kordu při natáčení filmu MARIUS) se tam naučili dělat zvukové filmy. Výchovu technických štábů umožnily také koprodukce mezi evropskými zeměmi.

Koprodukce po celé Evropě

Jazykové verze přispěly k novému oživení francouzské kinematografie, která byla po šest měsíců zablokována přísunem mluvícího filmu. V roce 1931 najdeme na filmovém trhu sedmdesát tři jazykových verzí „mluvených francouzsky“. Tyto filmy vyráběné Francií v koprodukci jsou realizovány ve všech evropských studiích. Mezi léty 1929 a 1932 byly natáčený v Elstree poblíž Londýna tři ročně (v roce 1931 ovšem šest). Počet francouzských verzí vyrobených v zemích východní Evropy se v průběhu třicátých let pohybuje mezi jedním až pěti filmy ročně, natáčený jsou zejména v Československu a pak také

25) Douglas Gomery, *Hollywood: l'âge d'or des studios*. Éd. Cahiers de Cinéma, Paris 1987, s. 38 – 39.

v Rumunsku a Maďarsku. Eric Le Roy ve své disertaci o Camille de Morlhonové detailně líčí dobrodružství francouzsko-rumunské koprodukce ROUMANIE, TERRE D'AMOUR. Ozvučení filmu natočeného jako němý je dokončeno 7. února 1931. Vedle verze s francouzskými dialogy byla podle všeho natočena také verze rumunská.²⁶⁾ V průběhu třicátých let roste počet francouzských filmů natáčených ve dvojí verzi v Itálii. Ještě v letech 1939 – 1940, tedy na začátku války, natáčí Jean Renoir v Římě film LA TOSCA podle adaptace Luchina Viscontiho a Alessandra de Stefaniho [film dokončil Carlo (řеченý Karl) Koch]. A konečně s francouzsko-německými filmy se začalo jednou „spoluprací“ v roce 1929 a přestalo vlastně až v roce 1939... Každým rokem vyšlo ze studií v Neubabelsbergu patnáct těchto filmů.

V červenci 1929 byl poblíž Londýna natáčen film ATLANTIC ve třech verzích: anglické, německé a francouzské. V únoru 1929 byla založena Société Française des Films Sonores Tobis. Tato společnost vybavila studia v Epinay-sur-Seine, aby v nich mohla rychle vyrábět zvukové filmy. V roce 1929 v nich Henri Chomette, bratr René Claira, natočil snímek LE REQUIN. Jednalo se o první mluvený film celý natočený ve Francii. Nešlo o jazykovou verzi. Od svého založení produkuje Tobis „národní“ filmy (jako například filmy René Claira: POD STŘECHAMI PAŘÍŽE, AŽ ŽIJE SVOBODA, MILIÓN) paralelně v jazykových verzích. Tato společnost, která je v dějinách filmu často neprávem považovaná za plně německou, byla ve skutečnosti opravdovou evropskou mnohonárodnostní společností. Založena byla v roce 1928 třemi finančními skupinami, jednou švýcarskou, jednou holandskou a jednou německou s cílem komercializovat systém zvukového filmu. V letech 1929 – 1935 byla řízena z Amsterdamu. Holanďané, kteří vlastnili většinu akcií, společnost směřovali k výrobě filmů. Tobis-Klangfilm – Klangfilm je jméno společnosti, se kterou se Tobis sdružil kvůli výrobě nahrávacích systémů – má za úkol vyrábět a prodávat zvukové aparatury. Filmy jsou realizovány ve třech studiích: v Londýně, v Epinay a v Berlíně.²⁷⁾ Mezinárodní evropská spolupráce vyústí v roce 1929 ve filmy jako TERRE SANS FEMME / ZEMĚ BEZ ŽEN / LAND WITHOUT WOMEN, nebo v už citovaný film ATLANTIC. V Berlíně natočil Pabst ve francouzštině a němčině film L'OPÉRA DE QUAT'SOUS / ŽEBRÁČKÁ OPERA. Tyto filmy měly podle všeho komerční úspěch. I dnes ještě můžeme vidět jejich estetickou originalnost. Nevyhýbají se volbě známých a oblíbených herců. V posledně citovaném filmu hraje roli Mackieho Albert Préjean (v německé verzi Rudolph Foster).

Natáčení francouzských filmů v Berlíně

Mezi červencem 1930, datem první „francouzské“ produkce v Berlíně (dohlížel na ni Raoul Ploquin), a koncem třicátých let prožily největší francouzské hvězdy několik měsíců na druhé straně Rýna. V Neubabelsbergu (kterému tak dobře sedí jméno Nová babylónská hora) jste ve studiích UFA mohli potkat herce z celé Evropy. Našli byste tam například Annabellu, Arletty, Florelle, Julese Berryho, Charlese Boyera, Pierra Brasseur (který svému životu v Berlíně věnoval jednu kapitolu svých pamětí, podobně

26) Eric Le Roy, *Camille de Morlhon*. Disertace pod ved. Michela Marie. Université Paris III, Paris 1995, s. 269 – 283, a též, *Camille de Morlhon, Homme du cinéma (1869 – 1952)*. L'Harmattan, Paris 1998.

27) Karel Dibbets, *L'Europe, le son, La Tobis*. In: Christian Belaygue (ed.), c. d., s. 38 a 41.

jako Saturnin Fabre), Fernandela... Snímek, na němž najdeme Goebbelse mezi Fernandem a Elvirou Popescovou, který byl vyfocen při natáčení filmu L'HÉRITIER DES MONDÉSIR v červenci 1939, tedy v době, kdy jsou německé produkční společnosti plně kontrolovány nacisty, vytváří dojem, že kolaborace s nacisty začala dávno před válkou.²⁸⁾ Žádný francouzský herec, režisér ani technik pracující v Berlíně si zřejmě neuvědomoval, že filmové společnosti byly od roku 1933 stále více kontrolovány jedinou německou politickou stranou.

Francouzská hvězda (často vzešlá z music-hallu nebo z divadla) zajišťovala úspěch filmu ve Francii, německá hvězda zase v Německu. Někdy hrála v obou verzích mezinárodní bilingvní hvězda. To byl případ filmových operet, v nichž účinkoval pár Henri Garat a Lilian Harveyová. Mladá herečka natáčela německé, francouzské i anglické verze. Všechny jejich filmy z třicátých let, jako například LE CHEMIN DU PARADIS (Max de Vaucorbeil) / TŘI MLÁDENCI OD BENZÍNU (Wilhelm Thiele) z roku 1930, LE CONGRÈS S'AMUSE (francouzská verze Jean Boyer) / DER KONGRESS TANZT (Eric Charell) / THE CONGRESS DANCES (Eric Charell) z roku 1931 a další měly velký a všeobecný úspěch po celé Evropě. Všude, kde se objevili, vyvolávali tito herci skutečnou hysterii: dopisy obdivovatelů, davy před hotely; ženy dokonce líbaly pneumatiky auta Henriho Garata!²⁹⁾

Lilian Harveyová hraje francouzsky i německy

Jeden z těchto podvojných filmů LE CHEMIN DU PARADIS / TŘI MLÁDENCI OD BENZÍNU je možno zhlédnout v německé i francouzské verzi. Tři přátelé se ocitnou na mizině a rozhodnou se otevřít si benzínovou pumpu spojenou s autoservisem. Mladá dívka svádí všechny tři. Jejich přátelství jakžtakž odolává a dívka si nakonec vybírá jediného z nich. Scény na sebe navazují v obou verzích v naprosto stejném pořadí, ale některé záběry se liší. Tři francouzští herci jsou občas filmováni v exteriéru, zatímco tři Němci jsou v analogickém záběru ve studiu a naopak. V obou případech je použito zadní projekce, takže výsledek je zhruba stejný. Jen jedna scéna se objeví jen v německé verzi. Když tři přátelé začínají se svým pumpařským povoláním, opakují po celý den: „Bitte sehr! Bitte gleich!“ Slyšíme, jak opakují tato slova stále rychleji, až nakonec splynou s hudbou. Obrazy ve stále rychlejší montáži a nakonec ve dvojexpozici simultánně ukazují obsluhující ruce, hadice pumpy, náradí na motoru, kola, táhla, atd. Poznáváme v tom typickou montáž z konce němé éry podobající se vertovovské montáži z některých scén MUŽE S KINOAPARÁTEM nebo montáži Waltera Ruttmanna z filmu BERLÍN, SYMFONIE VELKOMĚSTA. Tento typ montáže se objevuje také ve filmech Fritze Langa a četných německých filmech z období 1927 – 1933. Francouzská verze tuto pasáž neobsahuje. Mysleli si snad režiséři, že francouzské publikum k ní nebude vnímavé? Je to jediná pasáž, která oba filmy odlišuje. Stane se, že se trochu odlišují dialogy, nebo že v nich hrají jiné postavy. Celkový smysl však zůstává stejný. Pro obě verze byly vybudovány jediné kulisy. Některé záběry jsou využity v obou verzích, aniž by musely být přetáčeny, jako například úvodní záběry zachycující auto tří hrdinů ženoucí se po neidentifikované silnici. Místa jsou

28) Fotografie ze sbírky René Chateaux publikovaná v jeho díle: *Le Cinéma français sous l'Occupation 1940 – 1944*. Editions René Chateau, Collection „La Mémoire du cinéma français“, Paris 1995.

29) Heslo „Garat“ v *Dictionnaire du cinéma*. Larousse, Paris 1986.

„neutrální“, bez geografických znaků. Mohlo by se to odehrát v jakékoli evropské zemi. Některé záběry se dají využít ekonomicky. Kočka vyskakující oknem, scéna bouřky před benzínovou pumpou a scéna tance na piánech v hospodském lokálu. Tyto scény jsou natočeny s figuranty, kteří nemluví. A konečně ani čistě hudební scéna, v níž Lilian Harveyová naznačuje několik tanečních kroků, nemusela být točena dvakrát. Tato hvězda hraje v obou filmech a zde si pouze pozpěvuje melodii. Choreografie je totožná (a dovoluje nám rozpoznat, že tři němečtí herci jsou schopnější než herci francouzští). Písničky říkají totéž. Slova se liší v závislosti na hudebnosti a rýmech vlastních oběma jazykům. Textařům se v obou verzích podařilo dokonale sledovat hudbu. Písničky z francouzské verze ostatně zaznamenaly velký úspěch: „Avoir un bon copain“, „Tout est permis quand on rêve“ a „On sourit quand on lit des lettres d'amour“.

Když Lilian Harveyová podstupuje přijímací pohovor na sekretářku, jedna z písni-dialogů spojuje zvukovou kulisu s hudbou. Rachot stroje je tvořen výlučně hudbou, bicími a zvonkem. O něco dále se tři přátelé hádají a vyzývají se vzájemně k boxerskému zápasu. Také rány pěstí jsou rytmizovány údery bubny. Často ve filmu najdeme hru hudby a rytmu, která má daleko k jakémukoli naturalismu. Tento „film-opereta“, jak velice správně ohlašuje dobový plakát, bez váhání nabízí celé scény založené jen na hře ozvěn mezi „zvukovou kulisou“ a hudbou. Například Lilianino auto lze pokaždé, když se má objevit, identifikovat podle šesti tónů jeho houkačky. Tyto tóny představují refrén jedné z ústředních melodií filmu. Je to „Lilianina písnička“. Lilian Harveyová, jejíž obraz hvězdy se v roce 1930 právě tvořil, nese v obou verzích své vlastní jméno. Takže postava a herečka jsou smíchány a francouzské i německé publikum se naučí a zapamatuje si její jméno. Když je sama, prozpěvuje si svůj kultovní „popěvek“..., který si její nápadníci broukají, když na ni myslí. Silný a rychlý mercedes hlavní hrdinky nevydává žádné jiné zvuky než oněch šest tónů klaksonu. Dokonce i když se automobil řítí po silnici, slyšíme tento začátek melodie. Orchestr nastupuje hned poté, před svým nástupem však nechává malou pauzu, lehké napětí umožňující, aby divák pokaždé, když uslyší varovný signál, zaváhal: je to jenom houkačka, nebo také začátek hudby? Populární hudba jako zvuková kulisa scén – jako když orchestr hrál k němým filmům – nahrazuje dokonce i některé dialogy a usnadňuje vytvoření pozoruhodných jazykových verzí. Četné gagy jsou strukturovány efektem *mise en abîme*. Hra s falešnou zvukovou kulisou, která však nic nepředstírá, dosahuje vrcholu, když Lilian s Willym zpívá „Ve snění se může vše“. Po každé sloce, ve chvíli, kdy je slyšet jenom hudba, se dívka a mladý muž k sobě přiblíží. Chystají se k polibku. V tom však zaburácí hrom a zazáří blesk. Vyděšená Lilian svůj polibek pokaždé přeruší. Znovu hraje písnička a herci se znovu snaží políbit, jenže osud v podobě blesku a hromu bdí nad tím, aby k tomuto polibku mezi nimi nedošlo. Tento zvuk doprovázený silným světelným zábleskem se podobá daleko spíš úderu na plech provázenému úderem na činely, než realistickému hluku bouřky. Do naturalistického stylu neupadneme ani na okamžik, a to ani ve zvuku, ani v akci. Na pracovních montérkách mladíků, kteří si usmyslí stát se pumpaři a opraváři aut, nikdy nenajdeme jedinou mastnou skvrnu. A když se na sklonku dne převlékají, všimneme si, že přímo pod montérkami mají čisťounký oděv!

Umělý zvuk (hudba a karikaturní zvuková kulisa) je nakonec ospravedlněna. Lilian Harveyová a Henri Garat (či jeho německé alter ego) se oddělují od skupiny, před kterou

byli právě oddáni. „Konečně sami!“ zvolá Willy (jen ve francouzské verzi). Jenže milenci se nakloní dopředu, ke kameře a zvolají: „Ale vždyť támhle je plno lidí!“ Hra s umělostí situace a rozpoznání příslušnosti ke světu filmu jsou plně přijaty, neboť ženská hvězda vysvětluje, že „film skončil“, ale že „v operetě ještě musí následovat finále!“ Opona se otevírá a herci tančí finále. Sebereflexivnost filmu je tu stejná jako ve filmu CŒUR JOYEUX, v některých krátkometrážních filmech Vitaphone nebo v animovaných filmech z let 1927 – 1933. Vztah mezi filmem a divákem se silně odlišuje od vztahu, jaký zavládne po roce 1934, kdy v dramatech zmizí výměny mezi diegetickým prostorem a prostorem sálu a kdy se všechny filmy začnou tvářit vážně. Tento humor a odstup celého štábu od díla vysvětluje všeobecný úspěch filmu.

Jazykové verze tedy podpořily úspěch mluveného filmu a zesílily populárnost hvězd filmového plátna. Francouzsko-německá spolupráce (představující 11 % francouzských filmů, tj. 144 z 1 305 filmů natočených mezi roky 1929 a 1939³⁰⁾) společně s filmy francouzsko-italskými, švédskými, anglickými, a východoevropskými tvoří nezanedbatelnou část produkce třicátých let. Je prokázáno, že tato evropská díla se těšila velké popularitě a často zaznamenala finanční úspěch. Některé filmy ovšem také komerčně propadly, zejména když byly příliš experimentální, když se snažily dovést vizuální a zvukové hledání o kus dál. Jako například ty, které nebyly pravými jazykovými verzemi a v nichž herci mluvili zároveň několika jazyky.

Filmy mluvící několika jazyky

V některých filmech hrají herci, kteří mezi sebou mluví různými jazyky. Scénář a způsob, jak si herci odpovídají, umožňují pochopit všechny scény bez ohledu na použitou řeč. Předpokládalo se, že stejný film by tak mohl být prodán zároveň na několika trzích, aniž by se musela točit další verze.

Film NO MAN'S LAND, který natočil Victor Trivas v roce 1931, míchá rozhovory ve francouzštině, angličtině a němčině. Na otázku v angličtině odpovídá francouzská věta, což ve spojení s několika gesty a všeobecně srozumitelnými výrazy filmu umožnilo proniknout do mnoha zemí. Titul naznačuje právě to, že kinematografie se neomezuje na žádnou určitou zemi. V Německu, kde byl natočen a distribuován pod jménem NIEMANDS-LAND (v Československu pod distribučním názvem ZEMĚ NIKOHO – pozn. red.), byl tento chvalozpěv na pacifismus zakázán, když se nacisté dostali k moci. Všechny kopie byly v hitlerovském Německu zničeny. Důležitá je zde postava režiséra. Narodil se v Rusku v roce 1896 a na konci dvacátých let se v Německu stal Pabstovým výtvarníkem. Jako scenárista a režisér uprchl před nacismem, pracoval ve Francii a nakonec odjel do Spojených států. Tento film je tak jakoby shrnutím života svého tvůrce.

Filmy LES NUITS DE PORT-SAÏD režiséra Léo Millera a CAMP VOLANT Maxe Reichmanna využívají stejný princip. Nějaké z definice mezinárodní místo (cirkus v případě CAMP VOLANT / MARCO, DER CLOWN) umožňuje setkání lidí pocházejících z různých zemí. Film LES NUITS DE PORT-SAÏD / DIE NÄCHTE VON PORT-SAÏD / LAS NOCHE DE PORT-SAÏD

30) Jean-Pierre Jeancolas, *15 Ans d'années trente, le cinéma des Français 1929 – 1944*. Stock-Cinéma, Paris 1983, pozn. 9, s. 24.

shromáždil herce různých národností, hrají v něm Renée Héribel, Nadia Sibirskaïa, Gustav Diessl, Leonard Steckel, Jean Worms či Ricardo Nuñes. Ve světě přístavních čtvrtí, kde každý námořník mluví jiným jazykem, uprchne s jedním z nich neteř majitele kabaretu. Tyto filmy se setkaly s finančním neúspěchem podobně jako TERRE SANS FEMME. V tomto snímku, který natočil italský režisér Carmine Gallone, slyšíme jednu francouzskou písničku a několik dialogů v angličtině a němčině. Děj se má odvíjet v Austrálii, kde se imigranti různých národností snaží vystavět nový svět.

Do této kategorie lze zařadit také jeden španělský film, přestože se v něm dialogy odehrávají v několika jazycích zároveň ze zcela specifických důvodů. EL FAVA DE RAMONET je v reklamách katalánských deníků z roku 1933 prezentován jako „První film mluvený valencijsky“. Tato věta i s podtrženým posledním slovem je začleněna jako první nápis do úvodních titulků. Film byl plně postsynchronně zpracován ve studiích Ruta v Barceloně. Začíná však rozmluvami v italštině a francouzštině a v průběhu celého filmu je katalánština používána společně s kastilštinou.³¹⁾ Tento vícejazyčný film mohl být tedy prodáván po celém Španělsku. Aby polichotil katalánskému nacionalismu, byl prezentován jako velká valencijská produkce, což byl prodejní argument pro daný region. Přestože ozvučení bylo provedeno v Barceloně, natáčení se opravdu uskutečnilo v okolí Valencie. Film natočil Joan Andreu i Moragas a byl produkován jeho vlastní společností Andreu film. Zaznamenal určitý úspěch, zejména v lidových valencijských vrstvách, které poprvé uslyšely svůj jazyk na plátně.

Pabst točí dvojjazyčně

Některé dlouhometrážní filmy natočené v několika jazycích byly velice populární. V roce 1931 zaznamenal velký úspěch u publika i u kritiky Pabstův film KAMARÁDI / LA TRAGÉDIE DE LA MINE koncipovaný zároveň pro francouzské i pro německé publikum. Při uvedení filmu do kin bylo přidáno několik titulků, film je však srozumitelný hlavně díky systému otázek a odpovědí opakujících tutéž myšlenku. Němečtí horníci zachraňují své francouzské kolegy uvězněné ve zřícené spojovací chodbě. Důl leží pod státní hranicí. Je zde tedy znovu použito téma bratrství přesahujícího politické a jazykové hranice. Němečtí horníci prorážejí chodby pod hranicemi, aby osvobodili francouzské horníky. Komunikují s nimi prostřednictvím trubek. Fakt, že k přechodu od jednoho jazyka ke druhému používají prostředníka (*média/teur*), usnadnilo přijetí dvojjazyčného pojetí filmu publikem. Zvuková kulisa je nesmírně důležitá a nahrazuje slova. Zvuk ohně v dole, praskání a borcení fošen vytvářejí zvukovou kulisu, která si v ničem nezádá s katastrofickými filmy sedmdesátých let. Motor „klece“, důlního výtahu, vydává nářek nahrazující nářek rodin čekajících v úzkosti a v tichu před mřížemi dolu.

31) Joaquim Romaguera I R a m i ó, „Cuando el cine empezó a hablar en catalán“, 10. kapitola kolektivního díla, Asociación Española de Historiadores del Cine, *El paso del mudo al sonoro en el cine español*. Editorial Complutense/AEHC, Madrid 1993, s. 149 – 151. Tato kastilsky psaná kapitola je syntézou vyčerpávajícího díla stejného autora, které si sám vydal v katalánštině: Joaquim Romaguera I R a m i ó, *Quan el cine començà parlar en català*. Col·lecció Orphea, Autoedició: Beltrigraf/Joaquim Romaguera I Ramió, Barcelona 1992, s. 147 – 167.

K zesílení emocionálního účinku slouží také velice dobře využití zvukové deformace. Když ve velkých společných sprchách němečtí horníci diskutují o osudu svých francouzských kolegů, rezonance a všechny dozvuky obrovské klenby přetvářejí slova, která se tak stávají těžko srozumitelnými, zesilují však emoci, která z nich vyzařuje: solidární nadšení většiny a nenávisť několika jedinců. Ti, kteří se rozhodnou vyrazit Francouzům na pomoc, sundávají oblečení zavěšené u stropu. Skřípění kladek a hluk řetězů vyvolává silnou emoci svým pohřebním aspektem. Následuje po ještě dojemnější scéně, po scéně střídání záběrů horníka v nákladním voze se záběry jeho ženy a syna kráčeících vedle vozidla. Je slyšet jenom hluk motoru. Manželé spolu komunikují jen pomocí znaků. A ženě, která se bojí o život manžela, dobrovolného zachránce, nezbyvá než s prázdným pohledem polykat slzy. Emoce jsou tedy vedeny spíše zvukovou kulisou a absencí dialogů než slovy, což filmu dozajista přidává na síle a zároveň mu to umožňuje snadnější distribuci ve dýou zemích. Zachránci v dole nosí po většinu času plynové masky. Komunikují jen znaky. Když děda zachraňuje svého vnuka, neslyšíme jediné slovo, jen zesílený zvuk jejich dechu. Téma je zvlášť dobře přizpůsobeno systému mezinárodního filmu. Pacifistická a internacionalistická ideologie je snadno přenášena obrazy bez dialogů a sugestivními zvuky. Plynové masky samozřejmě evokují válku z let 1914 – 1918. Hlavní myšlenka je znovu vyjádřena v kraťouckém závěrečném proslovu: „Máme jenom dva nepřátele: plyn a válku.“ Obraz horníků rozbíjejících rozličné zdi, podzemní hranice mezi dvěma doly, symbolizuje vůli překročit politické a jazykové bariéry. A konečně dialogy ukazují prostřednictvím úderů do trubek, které umožní zachránit poslední skupinu přežívajících horníků, že i ta nejjednodušší komunikace bez lingvistických složitostí může zachránit život.

Duvivier si hraje s telefonem

Téhož roku točí i Julien Duvivier film mluvící simultánně dvěma jazyky. Patřil k režisérům, kteří se nejnáze přizpůsobili mluvenému filmu, a to díky titulům jako DAVID GOLDER (1930), PĚT PROKLETÝCH GENTLEMANŮ (1931), DRAVEC (1932), po nichž následovaly klasické snímky LA BANDERA (1935), LA BELLE EQUIPE (1936) a PÉPÉ LE MOKO (1937).³²⁾ Sám režíroval německé verze některých svých filmů (jako například PĚT PROKLETÝCH GENTLEMANŮ). V *Encyclopédie des films* Raymonda Chirata se můžeme o jeho filmu HALÓ PAŘÍŽ, ZDE BERLÍN / HALLO HALLO! HIER SPRICHT BERLIN! dočíst:

„Mladí telefonisté v Paříži a Berlíně předvádějí, že se dokáží dorozumět ve svých odlišných jazycích. Jedna z dívek komunikuje s jedním z chlapců. Navzdory vzájemné touze se jim nedaří se setkat. Nakonec se po dobrodružných poutích oběma hlavními městy shledávají.“³³⁾

Telefon sblízuje hlasy i srdce. Nedorozumění oddalují setkání dvou mladých milenců. Když vidíme a slyšíme tento film, oceníme rychlý rytmus přechodů mezi jedním a druhým místem a jedním a druhým jazykem. Proč se nepokračovalo touto cestou? Témata

32) Yves Desrichard, *Julien Duvivier*. Bifi 2000.

33) Raymond Chirat – Maurice Bessy, *Histoire du cinéma français: encyclopédie des films, Tome 1, 1929 – 1934*. Pygmalion-Gérard Watelet, Paris, 1988, s. 197.

usnadňující lingvistické cestování zřejmě nejsou příliš četná. Duvivierův film funguje zejména díky telefonnímu médiu.

Tato produkce Tobisu měla úspěch. Když mladí lidé mluvili do telefonu, buď se sami překládali, nebo odpověď opakovala slova otázky, čímž ji překládala. Dopis, který poslal „Monsieur Erich Mademoiselle-Fraulein Lily“, je pochopitelný, protože psanou zprávu doprovází obrázek. Nedorozumění vtahující protagonisty do různých dobrodružství v obou hlavních městech není způsobeno problémem porozumění cizí řeči. Milenci se totiž znají jen prostřednictvím telefonu, takže Max se může nejprve vydávat za Ericha a posléze může Anette nahradit Lily. A praví hrdinové se díky telefonu nakonec také najdou. V jednom berlínském baru je možné telefonovat od jednoho stolu ke druhému. Erich a Lily se naleznou díky svým hlasům v telefonu. Jedná se o archetyp zvukového filmu, kde je vše založeno na hlase a nikoli na obraze. Telefon navíc stojí za všeobecným rozšířením zvukového filmu. Bellovy laboratoře společně s firmou Western Electric vytvořily systém Vitaphone. Jejich vynález vedl k rozmachu zvukového filmu ve Spojených státech a posléze po celém světě. Technologie přenášení hlasu na dálku umožňuje překračovat hranice a také dělat filmy s dialogy. Internacionalizace komunikace je tématem prvních záběrů filmu. Od Japonska až po Afriku říkají milenci ve všech jazycích „Haló!“ a „Miluji tě“. Láska ani telefon neznají hranice. Blízkost Berlína a Paříže, které jsou uvnitř Evropy vzdáleny několik hodin vlakem, nakonec umožňuje závěrečné setkání obou mladých lidí.

3. Diverzifikace filmových forem

Filmy z počátku třicátých let měly četné následovníky. Příchod zvuku vyvolal množství experimentů, které měly za cíl překonat jazykovou bariéru. Film mluvený ve vícero jazycích je jen jedním z příkladů. Pro vývoz Sternbergova filmu MODRÝ ANDĚL (1930) do Francie producenti a distributoři nejprve vytvořili „adaptaci“. Učinili tento zvukový film opět němým (resp. ozvučeným, kde se však zvuk redukoval na hudbu) a na místo dialogů vložili „vysvětlující titulky“. Pak byl film uveden znovu v původní verzi s titulky. Nakonec se v roce 1932 dostala do oběhu francouzsky dabovaná verze. Při natáčení původního filmu natočil Sternberg simultánně anglickou jazykovou verzi. Objevuje se v ní Marlene Dietrichová, která zde mluví Shakespearovým jazykem ještě před svým odjezdem do Spojených států. Právě tato verze ji proslavila a vytvořila její legendu v četných zemích jako například v Nizozemí, ve Velké Británii a samozřejmě ve Spojených státech... což herečce umožnilo započít mezinárodní kariéru. Systém jazykových verzí zaznamenal v Evropě jistý úspěch. Fritz Lang natočil simultánně dvě verze ZÁVĚTI DOKTORA MABUSE, jednu ve francouzštině a druhou v němčině. Mohli bychom citovat četné další filmy Pabsta, Duviviera či Grémillona, které byly vytvořeny v jazykových verzích a ze kterých dnes známe jen jedinou verzi.

Film LE TUNNEL natočený v Německu v roce 1933 Kurtem Bernhardem je lidovo-odboářským filmem, jehož hrdinu hraje Jean Gabin. Jeho verze DER TUNNEL, natočená Kurtem Bernhardem ve stejných kulisách s Paulem Hartmanem v hlavní roli, se naopak stává filmem pronacistickým. Natáčení záběrů obou verzí přitom dělilo jen několik hodin.

Jedná se o *aposteriorní* čtení, jehož prostřednictvím se historik snaží najít v těchto dílech premisy Lidové fronty a rozpoznat základy prohitlerovské volby z roku 1933? Tyto filmy, natočené v jazykových verzích, jsou odrazem rozrůzněné a kontrastní evropské společnosti, odrazem, jenž je zprostředkováván těmi, kteří tyto filmy interpretují. Odtud pocit, že jeden a týž proslov má dvojí význam, změni-li se intonace hlasu, když záběr po záběru srovnáme stejnou scénu, v níž inženýr (Gabin/Hartman) musí znovu motivovat odstrašené dělníky. Autoritativní, neústupný hlas Paula Hartmana, který místy na poslouchající dělníky řve, se svou tonalitou podobá proslovům vůdců národně socialistické strany, které během téhož roku 1933 zněly na stadiónech, v rádiu, nebo v Reichstagu. Dobový divák ponořený v tomto kontextu to mohl cítit. Lidová intonace, vřelý hlas bez jakéhokoliv odstupu a výslovnost „pařížského frajera“ Jeana Gabina vyvolává úplně jiný pocit. Nesmíme tyto tirády srovnávat s Gabinovými tirádami ve filmech LA BELLE EQUIPE (1936), NA DNĚ (1936) nebo PÉPÉ LE MOKO (1937), v nichž ztělesňuje model francouzského proletáře z Lidové fronty, což předjímá jeho další kariéru. Stejně postoje, stejnou mimiku a stejný „lidový“ zjev charakterizující Gabina však divák z roku 1933 už mohl najít ve filmech CHACUN SA CHANCE (1930), CŒUR DE LILAS (1930), či CŒUR JOYEUX (1931). Přestože ve filmu LE TUNNEL hraje roli inženýra, jeho proslov je proslovem obránce lidu a jeho hlas se ohání bratrstvím, které může zavládnout mezi lidmi, když společně překonají překážky: zde se jedná o dokončení díla navzdory sabotážím. Stejný text v podání Hartmana se stává odhalením zrady a exaltovaným projevem poslušnosti vůdci.

Existuje ještě třetí verze téhož díla, THE TUNNEL / TRANSATLANTIC TUNNEL (titul ve Spojených státech). Jedná se o remake evropského filmu natočený Mauricem Elveyem ve Spojených státech, ve kterém hlavní roli přebírá zpěvák šlágrů a rozhlasová hvězda Richard Dix. Od horečnatosti jazykových verzí jsme přešli k remaku, film byl totiž natočen v roce 1935, tj. dva roky po původním filmu, a byl přizpůsoben pro americké publikum. Na tomto příkladu je jasně definovatelný rozdíl mezi jazykovou verzí a remakem. Remake je natočen později, na jiných místech a v jiných kulisách. Jazykové verze se vzájemně ovlivňují, sdílejí některé záběry, ba i celé scény, přestože výsledné filmy mohou nakonec vyznít ideologicky protikladně. Případy, kdy se výsledné filmy natolik liší, jsou však řídké.

Tyto kinematografické a obchodní transatlantické přesuny pak pokračovaly například s filmem ALGIERS ve vztahu k filmu PÉPÉ LE MOKO a v nedávnější době s filmem TŘI MUŽI A NEMLUVNĚ ve vztahu s filmem TROIS HOMMES ET UN COUFFIN. Film Kurta Bernardta vypráví, jak se jednomu inženýrovi (Gabin / Hartmann / Dix) podařilo pod Atlantikem postavit tunel spojující Evropu s Amerikou! Kinematografická směna dnes využívá jiné médium. Pro překročení oceánu filmy potřebovaly a potřebují čas a adaptaci. Což představuje rozdíl mezi remakem a jazykovou verzí, které nutně vyžadují simultánnost a striktně identický scénář.

* * *

Mezi lety 1929 a 1934 procházela filmová ekonomika z roku na rok velmi odlišnými fázemi. V období všeobecného rozšiřování mluvicího filmu byla dominance Spojených

států daleko slabší, což umožnilo rozvoj evropských produkcí. Komerční aspekt některých koprodukcí z této doby nelze popřít. Jazykové verze se zrodily z vůle exportovat za každou cenu. Prokazují také, že kinematografické formy byly během tohoto období velmi proměnlivé. Zdálo by se, že v těchto produkcích bychom mohli najít odflinknuté filmy, stereotypní zvukové efekty a ani stopu po inovacích. Zjišťujeme však, že nacházíme pravý opak. Dokonce i ve filmech, které byly podle všeho vytvořeny pouze kvůli zisku, nalezneme velkou svobodu rukopisu. Tyto filmové experimenty nás vybízejí k analýze, a to konkrétněji z hlediska zvuku, který představoval inovační prvek dané epochy.

Přeložil Michal Pacvoň

Přeloženo z francouzského originálu:

Martin Barnier, *Chapitre II: Une solution pour exporter le parlant: les versions multiples.*

In: Martin Barnier, *En route vers le parlant. Histoire d'une évolution technologique, économique et esthétique du cinéma (1926 – 1934).*

Éditions du Céfal, Liège 2002, s. 115 – 135.

Citované filmy:³⁴⁾

Algiers (John Cromwell, 1938; p: *Pépé le Moko*), *Atlantic* (E. A. Dupont; Jean Kemm, 1930; p: *Atlantic*), *Atlantic* (E. A. Dupont, 1929; v: něm. *Atlantic*, fr. *Atlantic*), *Atlantic* (E. A. Dupont, 1929; p: *Atlantic*), *Ať žije svoboda!* (A nous la liberté; René Clair, 1931), *La Bandera* (Julien Duvivier, 1935), *Na dně* (Les Bas-Fonds; Jean Renoir, 1936), *La Belle Equipe* (Julien Duvivier, 1936), *Berlín, symfonie velkoměsta* (Berlin, Symphonie einer Grosstadt; Walter Ruttmann, 1927), *Blaze O'Glory* (George Crone, Renaud Hoffman, 1929; v: *Sombras de Gloria*), *Blotto* (James Parrot, 1930; v: *Une Nuit extravagante, Vida Nocturna*), *Broadway Melody* (Harry Beaumont, 1929), *Buster Millionaire* (Claude Autant-Lara, 1931; p: *Sidewalks of New York*), *Camp volant* (Max Reichmann, 1932; v: *Marco, der Clown*), *Cœur de Lilas* (Anatole Litvak, 1931), *Cœur Joyeux* (Hanns Schwarz; Max de Vaucorbeil, 1931), *Le Collier de la reine* (Tony Lakain, Gaston Ravel, 1929), *Le Congrès s'amuse* (Jean Boyer, 1931; p: *Der Kongress tanzt*), *The Congress dances* (Eric Charell, 1931; p: *Der Kongress tanzt*), *La Dama bianca* (Jack Salvatori, 1930), *Dangerous Paradise* (William Wellman, 1930; v: *La rive dei Bruti*), *David Golder* (Julien Duvivier, 1930), *Doña Mentiras* (Adelqui Millar, 1930; p: *The Lady Lies*), *Dracula* (Tod Browning, 1931; v: *Dracula*), *Dracula* (George Melford, 1931; p: *Dracula*), *Dravec* (La Tête d'un homme; Julien Duvivier, 1932), *El Fava de Ramonet* (Joan Andreu i Moragas, 1933), *Une femme a menti* (Charles de Rochefort, 1930; p: *The Lady lies*), *Hallo hallo! Hier spricht Berlin!* (Julien Duvivier, 1931; p: *Haló Paříž, zde Berlín*), *Haló Paříž, zde Berlín* (Allo Berlin! Ici Paris; Julien Duvivier, 1931; v: *Hallo hallo! Hier spricht Berlin!*), *L'Héritier des Mondésir* (Albert Valentin, 1940), *Chacun sa chance* (Hans Steinhoff; René Pujol, 1930), *Le Chemin du paradis* (Max de Vaucorbeil, 1930; p: *Drei von der Tankstelle*), *Kamarádi* (Kameradschaft; Georg Wilhelm Pabst, 1931; v: *La tragédie de la mine*), *Der Kongress tanzt* (Eric Charell, 1931; v: *Le Congrès s'amuse, The Congress Dances*), *I Ladroni* (James Parrott, 1930; p: *Night Owls*), *The Lady lies* (Robert Henley, 1929; v: *Perché no?, Une femme a menti, Seine Freundin Anne, Doña Mentiras, Vi tva*), *Land without Women* (Carmine Gallone, 1929; v: *Terre sans Femme, Land ohne Frauen*), *Luigi la volpe* (Hal Roach, 1931), *Marius* (Alexander Korda, 1931; v: *Zum goldenen Anker*), *Milión* (Le Milion; René Clair,

34) U filmů s jazykovými verzemi uvádíme v závorce buďto, dle jaké filmové předlohy daný film vznikl (za značkou „p:“ je název předlohy), anebo jaké jazykové verze daný snímek má (za značkou „v:“ jsou vypsány názvy jazykových verzí filmu) – pozn. red.

1931), *Modrý anděl* (Der blaue Engel; Josef von Sternberg, 1931), *Muž s kinoaparátom* (Čeloveč s kinoapparatom; Dziga Vertov, 1929), *Na dně* (Les Bas-Fonds; Jean Renoir, 1936), *Die Nächte von Port-Saïd* (Léo Mittler, 1931; v: *Les nuits de Port-Saïd*, *Las Noche de Port-Saïd*), *Night Owls* (James Parrott, 1930; v: *Ladrones, I Ladroni*), *No Man's Land* (Victor Trivas, 1931; v: *Niemandsland*), *Las Noche de Port-Saïd* (Léo Mittler, 1931; v: *Die Nächte von Port-Saïd*, *Les nuits de Port-Saïd*), *Une Nuit extravagante* (James Parrott, 1930; v: *La Vida nocturna*, *Blotto*), *Les nuits de Port-Saïd* (Léo Mittler, 1931; v: *Die Nächte von Port-Saïd*, *Las Noche de Port-Saïd*), *L'Opéra de quat'sous* (Georg W. Pabst, 1931; p: *Dreigroschenoper*), *Paramount Revue* (Paramount on Parade; Dorothy Arzner, Otto Brower, Edmund Goulding, Victor Heerman, Edwin A. Knopf, Rowland V. Lee, Ernst Lubitsch, Lothar Mendes, Victor Schertzinger, Edward Sutherland, Frank Tuttle; režie českých vsuvek Charles de Rochefort, 1930), *Perché no?* (Amleto Palermi, 1930; p: *The Lady lies*), *Pépé le Moko* (Julien Duvivier, 1936; v: *Algiers*), *Pět prokletých gentlemanů* (Les Cinq Gentlement maudits; Julien Duvivier, 1931), *Pod střechami Paříže* (Sous les toits de Paris; René Clair, 1930), *Le Requin* (Henri Chomette, 1929), *La rive dei Bruti* (Mario Camerini, 1931; p: *Dangerous Paradise*), *Roumanie, Terre d'amour* (Camille de Morlhon, 1930), *La Route est belle* (Robert Florey, 1930), *Seine Freundin Anne* (Felix Busch, 1930; p: *The Lady lies*), *Sombras de Gloria* (Andrew L. Stone, Fernando C. Tamayo, 1929, p: *Blaze O'Glory*), *Terre sans Femme* (Carmine Gallone, 1929; v: *Land ohne Frauen, Land without Women*), *La Tosca* (Jean Renoir, 1940), *Trader Horn* (William Van Dyke, 1930), *Transatlantic Tunnel* (Maurice Elvey, 1933; p: *Der Tunnel*), *La tragédie de la mine* (Georg Wilhelm Pabst, 1931; p: *Kamarádi*), *Trois hommes et un couffin* (Coline Serreau, 1985; v: *Tři muži a nemluvně*), *Tři mládenci od benzínu* (Drei von der Tankstelle; Wilhelm Thiele, 1930; v: *Le Chemin du paradis*), *Tři muži a nemluvně* (Three men and a baby; Leonard Nimoy, 1987; p: *Trois hommes et un couffin*), *Der Tunnel* (Kurt Bernhardt, 1933; v: *Le Tunnel, Transatlantic Tunnel*), *Le Tunnel* (Kurt Bernhardt, 1933; p: *Der Tunnel*), *Vi tva* (Erwin Adolphson, 1930; p: *The Lady lies*), *Vida Nocturna* (James Parrot, 1930; v: *Une Nuit extravagante*, *Blotto*), *Závěť doktora Mabuse* (Das Testament des Dr. Mabuse; Fritz Lang, 1933), *Země bez žen* (Land ohne Frauen; Carmine Gallone, 1929; v: *Terre sans Femme, Land without Women*), *Země nikoho* (Niemandsland; Victor Trivas, 1931; v: *No Man's Land*), *Žebrácká opera* (Dreigroschenoper; Georg W. Pabst, 1931; v: *L'Opéra de quat'sous*).

Poznámka o autorovi:

Martin Barnier (nar. 1965 v Nice) je v současné době nejaktivnějším frankofonním autorem v oblasti filmově-historických výzkumů nástupu filmového zvuku. V letech 2002 – 2003 působil jako odborný asistent na l'Université de Lausanne, section d'Histoire et d'Esthétique du cinéma. Od roku 1997 přednáší na Université Lumière-Lyon 2. Svou doktorskou práci publikoval knižně pod názvem *En route vers le parlant. Histoire d'une évolution technologique, économique et esthétique du cinéma (1926 – 1934)*. Éditions du Céfal, Liège 2002. Jako spolueditor (s Raphaëllem Moinem) připravil sborník *France/Hollywood. Échanges cinématographiques et identités nationales*. L'Harmattan, Paris 2004. K vydání je připravena jeho kniha speciálně zaměřená na problematiku jazykových verzí: *Des films français made in Hollywood. Versions multiples (1929 – 1935)*. L'Harmattan, Paris 2004.

Články

**PŘÍLIŠ MNOHO
ZŘETELNĚ POZNATELNÉ
ODLIŠNOSTI**

K problému uvádění zahraničních zvukových filmů

Corinna Müllerová

Uvádění cizojazyčných zvukových filmů představovalo speciální problém, protože vysouvalo příliš zřetelně do popředí medialitu znázornění a narušovalo prožívání fikce. Je stěží možné „vyvázat se z času“ a „odhlízet od skutečnosti“, jestliže se setkáváme se znázorněním, jehož komunikační stránka je nám nesrozumitelná, což platí zejména pro jazyk.¹⁾ S nesrozumitelností jazyka přestává být iluze světa hermeticky uzavřená, do vědomí proniká empirická skutečnost a rozbíjí základnu pro „ponoření“ do fikce. K zlosti navíc je, že jsme konfrontováni s vlastní nedostatečnou kompetencí v kontaktu nejen s fikčním světem, nýbrž dokonce i s životní skutečností, neboť neovládáme jazyk v ní užívaný. Reakcí na cizojazyčné filmy byla proto v počátcích zvukového filmu často agrese; při uvádění zahraničních filmů v originálním jazyce docházelo nejednou k nepokojům – v Paříži byly dokonce tak silné, že policejní prefektura připustila uvádění zahraničních zvukových filmů jen pod podmínkou, že dialogy budou nějakým způsobem překládány do francouzštiny.²⁾ V některých zemích bylo uvádění cizojazyčných zvukových filmů dokonce zakázáno zákonem; došlo k tomu ve fašistické Itálii za Mussoliniho, v Mexiku a v Maďarsku.³⁾

V němé kinematografii bylo uvádění zahraničních filmů neproblematické, protože neexistovala žádná jazyková bariéra, která by znemožňovala překonání toho, co vůči vlastnímu životu vystupovalo jako cizí; jazyková vyjádření zprostředkovaly mezititulky, jež byly přeloženy do domácího jazyka.⁴⁾ Naproti tomu akusticky reprodukováný jazyk

-
- 1) V hudební kultuře naproti tomu není srozumitelnost jazyka nezbytná dokonce ani v případě dramatických dějů (opera, opereta).
 - 2) Srov. poznámky in: „Die Filmwoche“, č. 51, 18. 12. 1929; č. 6, 5. 2. 1930, s. 178. V Praze vyvolal německy mluvený film nepokoje, které ale zůstaly ojedinělým případem a neměly trvalý vliv (Die Filmwoche se dokonce domnívala, že byly podníceny obchodníkem s americkými filmy).
 - 3) Srov. poznámku in: „Die Filmwoche“, č. 46, 13. 11. 1929, s. 1084.
 - 4) Pro Německo to platilo přinejmenším ve 20. letech; v éře krátkých filmů, která byla ještě poněkud nonšalantní, se někdy dokonce na překladech mezititulků šetřilo (publikum bylo konfrontováno zejména s francouzskými nápisy) – už během 10. let se to však změnilo.

zvukového filmu vrazil do kinematografického světa dosud neznany klín, vytvořil přehradu mezi národy, a dokonce v něm způsobil sociální otřes. V kinematografii, jež v době němeého filmu, jak už v roce 1912 poznamenal Viktor Klemperer, díky své obecné a neomezené srozumitelnosti a tomu, že všichni diváci byli nuceni ke kreativní spolupráci, v sobě měla něco „demokratického“⁵⁾ začaly s apelem na znalosti cizích jazyků najednou působit dosud neznámé vylučovací mechanismy. Znalosti cizích jazyků, resp. jejich nedostatky, vytvořily dokonce příkřejší bariéru, než byla bariéra mezi lidmi privilegovanými vzděláním a „nevzdělaným lidem“, jež v Německu tradičně vytyčovala (ať už domnělé, nebo skutečné) hranice přístupu ke kultuře: Vydavatel časopisu *Filmwoche* a klasický filolog Paul Ickes zůstal oddělen od amerických zvukových filmů – diváci kolem něho se smáli, ale on nebyl schopen pochopit, proč se smějí. Znenadání zjišťoval, že je vytlačován z intelektuální elity, v níž ve své době jako klasický filolog dokonce zaujímal vůdčí pozici, a dostává se na úroveň „nevzdělaného lidu“, nad nějž by měl vlastně vynikat. V jeho textech ještě vycítujeme otřes, který pro něj toto deklasování znamenalo.⁶⁾

Cizojazyčnost narušovala porozumění filmům a svým způsobem od sebe oddělovala film a publikum, dosud „spojené“. Bylo nutno najít cesty k odstranění jazykové bariéry, což bylo problematické v tom, že každá forma úpravy jazyka zvukového filmu vedla k rušivě působícím projevům – nyní nezáměrně – poznatelné mediality a difference od reality v rámci filmového znázornění. Tyto nezáměrné poruchy vystupovaly u cizojazyčných filmů ze zásady vždy, a proto v prvním období zvukového filmu existovalo mnohem více způsobů prezentace a překládání filmů, než kolik jich známe dnes, kdy se uplatňuje dabing (*Nachsynchrisation* „dodatečná synchronizace“) a užívání podtitulků. V podstatě lze uvést sedm způsobů překonávání jazykového problému:⁷⁾

- uvedení originálu s mezititulky v překladu do domácího jazyka
- němé uvedení s mezititulky v domácím jazyku
- uvedení neupraveného originálu
- produkce vícejazyčných filmů
- produkce jazykových verzí
- u vádění s podtitulky
- uvádění filmů dabovaných (synchronizovaných) do domácího jazyka

Fakt, že problém jazykové úpravy zahraničních zvukových filmů byl opravdu závažný, se ukazuje také na tom, že všechny tyto formy prezentace nebyly rozhodně omezeny pouze na úplně počáteční období přechodu ke zvukovému filmu. Ani v roce 1932 se ještě nerýsovala žádná hlavní cesta ke zrušení jazykových bariér a jako obecně rozšířená praxe převodu jazyka se neprosadil ani dabing, ani podtitulky. Obraz praxe uvádění zahraničních filmů zůstává ovšem neurčitý, protože filmové recenze brzy přestaly oznamovat, jak byly

5) Viktor Klemperer, *Das Lichtspiel*. „Velhagen & Klasings Monatshefte“ 26, 1912, č. 8 (duben), s. 613 – 617. Přetisk in: Jörg Schweinitz (ed.), *Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium 1909 – 1914*. Leipzig 1992, s. 170 – 182, a to s. 180.

6) Srov. zvláště (Paul) Ickes, *The Singing Fool*. „Die Filmwoche“, č. 25, 19. 6. 1929, s. 595 – 596; T ý ž, *Epistel der Woche*. „Die Filmwoche“, č. 38, 17. 9. 1930.

7) K formám uvádění cizojazyčných filmů v Lucembursku srov. Paul Lesch, *Les débuts du cinéma sonore et parlant au Luxembourg (1929 – 1933)*. „Hémecht“ 53, 2001, č. 3, s. 293 – 341.

filmy prezentovány. Lubitschův film MONTE CARLO byl však v roce 1931 v Německu promítán ještě v originále s mezititulky⁸⁾ a také americký film FRANKENSTEIN, promítaný v Německu v roce 1932, měl podle cenzurní karty titulky, z čehož není zřejmé, zda šlo o podtitulky nebo o mezititulky.⁹⁾ (Způsob, jakým byl v době přechodu ke zvukové kinematografii v Německu zahraniční film uváděn, lze bohužel většinou zjistit už pouze na základě distribuční kopie, pokud se zachovala.)

První z výše zmíněných možností, tedy uvádění zvukového filmu v originále s mezititulky, byla zjevně značně rozšířená a byla využívána dlouho. Mnohé zachované německé distribuční kopie zahraničních zvukových filmů mají mezititulky, přičemž ty buď byly zasazeny do filmu při pokračující zvukové stopě, takže část obrazů byla ztracena, nebo byly nastříženy do filmu na černém blanku s přerušením zvukové stopy.¹⁰⁾ Ve filmu tedy vznikaly velmi zřetelné cézury – přičemž se k tomu kupodivu žádný recenzent nikdy nevyjádřil. Pravděpodobně byl tento způsob prezentace a překladu zvukového filmu v dané době relativně dobře přijatelný, protože z období němého filmu bylo publikum ještě zvyklé na mezititulky – a rovněž na zřetelnou mediální distanci k samotnému filmovému dění. Jednou z variant této prezentace byly speciální zvukové verze s hudbou, ruchy, němými dialogy a německými mezititulky,¹¹⁾ vytvářené patrně v zemi původu pro export, a podle kritik bývala také příležitostně na vhodných místech část dialogu v originálním jazyce odstraňována.¹²⁾

Rovněž relativně značně rozšířená byla praxe, kdy byly zvukové filmy opatřovány mezititulky v domácím jazyce a byly promítány němě, což vycházelo vstříc zejména stále ještě značnému množství kin s němou aparaturou. Byla ovšem také rušivá, když šlo o filmy s velmi rozsáhlými dialogy; u nich bylo až příliš jasně poznatelné, že byly zbaveny zvuku. Při německé premiéře němé verze kriminálního filmu BULLDOG DRUMMOND, v Americe velmi úspěšného, došlo v lednu 1930 v publiku k nepokojům, protože optické procesy byly zaměřeny na dialog, takže se film, jenž byl sám o sobě napínavý, změnil na sled rozvláčných scén.¹³⁾ I ještě později se na základě němé prezentace příležitostně činily závěry o rozvláčnosti amerických zvukových filmů.¹⁴⁾ Stále více se proto přecházelo k tomu, že filmy byly pro němé uvádění kráceny – někdy dokonce podstatně. Film Josefa von Sternberga POSLEDNÍ CESTA (německý název SEIN LETZTER GANG, německá premiéra 8. 5. 1931) komentoval časopis Lichtbildbühne takto:

8) Srov. p e., *Monte Carlo*. „Licht-Bild-Bühne“, č. 158, 3. 7. 1931.

9) Cenzurní karty ve Spolkovém archivu – Filmovém archivu. Kritiky, které mám k dispozici, neobsahují žádný poukaz na způsob uvádění.

10) Za informaci děkuji Helmutu Regelovi.

11) Srov. mj. H. W g b. [Hans Wolleberg], *Manuela*. „Licht-Bild-Bühne“, č. 36, 11. 2. 1931; n., *Die unvollkommene Ehe (mit Buster Keaton)*. „Licht-Bild-Bühne“, č. 254, 23. 10. 1930.

12) Srov. H. H., *Harold, halt Dich fest! (Harold Lloyd-Film der Paramount)*. „Licht-Bild-Bühne“, č. 138, 10. 6. 1931: „Film má jen částečně podobu dialogového filmu (s vkopírovanými německými textovými vysvětlivkami). V jeho podstatné části se úpravci spokojili se synchronní doprovodnou hudbou a dialog vypustili: filmu, v němž zcela převažuje optická složka, je to velmi ku prospěchu [...]“

13) Srov. již kritiky k filmu ALIBI (německá premiéra 23.[?] 9. 1929), zřejmě prvnímu, pokud se dá zjistit, americkému zvukovému filmu, který se v Německu hrál ve (zkrácené) němé verzi. K BULLDOGU DRUMMONDOVI srov. zvláště „Die Filmwoche“, č. 6, 5. 2. 1930, s. 187.

14) Srov. H. H., *Der Flüchtling*. „Licht-Bild-Bühne“, č. 165, 11. 7. 1931.

Tušíme, že film může v originále působit mnohem silněji. [...] Úpravce se snaží ušetřit nás pohledu na mluvící osoby, zato se ale nemohl vyhnout mnoha dlouhým mezititulkům, a na cestě ze země původu k nám děj evidentně přišel o četné pasáže. Nelze prostě převést do mezititulků všechny prvky, které ženou děj vpřed.¹⁵⁾

Vedle toho se při němé prezentaci zvukových filmů znovu objevil problém s tím, že by představení vlastně měla doprovázet živá hudba; rovněž ovšem už nelze přesněji zjistit, jak hudební doprovod u němě u promítaných zahraničních zvukových filmů celkově vypadal.¹⁶⁾ Pravidlem ale asi spíše bylo, že se používala hudba z gramofonových desek nebo že se filmy uváděly bez hudby, a to zvláště v kinech, která nepatřila k špičkovým podnikům, a na venkově. Během následujících desetiletí se „tichá“ prezentace němých filmů prosadila obecně.

Zejména intelektuálové dávali přednost třetí možnosti, promítání zahraničních zvukových filmů v neupravené originální verzi, bez jakýchkoli zásahů a bez překladu. Tento postoj byl posílen zvláště neobyčejně velkým úspěchem originální verze filmu René Claira *POD KROVY PAŘÍŽE* – a to i u „širokého publika“ (německá premiéra 15. 8. 1930).¹⁷⁾ Preferování originálních verzí bylo značně rozšířeno i v odborném filmovém tisku; vůbec se s tím však neztotožňoval např. časopis *Filmwoche*, ačkoliv originální jazyk ve speciálním případě filmu *POD KROVY PAŘÍŽE* nerušil ani jej.¹⁸⁾

V podpoře originálního jazyka se nepochybně projevovala arogance znalců cizích jazyků vůči lidem, kteří takové znalosti neměli a nebyli schopní filmům porozumět, a také názor teorie umění, že originální umělecké dílo je nedotknutelné.¹⁹⁾ Zpočátku ale určitou roli hrálo také to, že mnozí diváci měli díky zvukovému filmu vůbec poprvé možnost slyšet cizí jazyky. Po premiéře filmu *POD KROVY PAŘÍŽE* napsal Hans-Walther Betz toto: „Ti, kdo jazyku nerozumějí, přece slyší jeho zvuk a jsou opojeni obrazem.“²⁰⁾ A Hans Wollenberg řekl o americkém filmu *ALELUJA*, promítaném rovněž v neupraveném originále:

Je to něco nového a fascinujícího. Jestliže film, z jehož vesměs anglických (přesněji slangových) dialogů pisatel porozuměl jen asi tuctu slov, dokázal velmi silně zaujmout, ba strhnout, je tím prokázáno, že grandiózním ztvárněním samotné hry a scény, tedy filmovými vyjadřovacími prostředky, odstraňuje jazykové bariéry.²¹⁾

15) P e ., *Sein letzter Gang*. „Licht-Bild-Bühne“, č. 111, 9. 5. 1931.

16) Např. Sternbergův film *POSLEDNÍ CESTA* měl premiéru v berlínském kině filmového umění „Kamera“, možná bez akustického doprovodu nebo s nesynchronní hudbou z gramofonové desky. V dostupných kritikách nelze nalézt žádnou informaci. Jiný němě uvedený americký zvukový film byl při berlínské premiéře promítán v kině „Phoebus-Palast“ se živou hudbou (Ernö Rappé); srov. H. H., *Der Flüchtling*. „Licht-Bild-Bühne“, č. 165, 11. 7. 1931 (originální titul nebylo možné zjistit).

17) K velkému úspěchu filmu srov. Paul H a t s c h e k, *Die Rhythmographie*. „Die Filmtechnik“, 7. 2. 1931, s. 6–8, a to s. 8. („Der Kinematograph“, č. 190, 16. 8. 1930, ještě předpovídal, že film *POD KROVY PAŘÍŽE* se nebude hodit pro venkov.) K promítání originálních verzí jako nejlepšímu řešení poté srov. mj. [Hans-Walther] B e t z in: „Der Film“, č. 33, 16. 8. 1930.

18) Srov. [Edith] H a m a n n, *Epistel der Woche*. „Die Filmwoche“, č. 35, 27. 8. 1930, s. 1092.

19) Srov. k tomu např. René C l a i r, *Dank an die deutsche Presse*. „Licht-Bild-Bühne“, č. 113, 12. 5. 1931.

20) B e t z, *Unter den Dächern von Paris*. „Der Film“, č. 33, 16. 8. 1930.

21) Hans W o l l e n b e r g in: „Licht-Bild-Bühne“, č. 237, 3. 10. 1930.

Tato fascinace zvukem cizích jazyků, které nebyly srozumitelné – podporovaná ovšem také inscenací filmu – se však objevovala jen na počátku.²²⁾ V roce 1932 se obecně prosadil názor, že „počet filmů, které mohou být hrány v originální verzi i před cizojazyčným publikem, [...] [zůstává] velmi omezený“.²³⁾ Zastánci uvádění cizojazyčných filmů v neupraveném originále, kteří se odvolávali na nedotknutelnost uměleckého díla, si později také museli nechat líbit námitku, že „uměleckého účinku filmu nemůže být dosaženo, jestliže zůstává nesrozumitelný“.²⁴⁾

Zvlášť příznačné pro první fázi zvukového filmu byly pokusy vyřešit jazykový problém nikoli úpravou filmu, nýbrž speciálními postupy realizovanými už během jeho produkce, jež měly vést k tomu, že nevzniknou žádné nežádoucí poruchy recepce. Jedním z těchto postupů realizovaných produkcí byly vícejazyčné filmy, jejichž protagonisté mluvili vždy jazykem své země. Už první zvukový film Carla Froelicha, *NOC NÁLEŽÍ NÁM* z roku 1929, který se částečně odehrával v Itálii, obsahoval několik německo-italských dialogů, byl ovšem pojat tak, že setkání německých protagonistů s Italy zaujímala jen nevelké místo. Vícejazyčné sekvence byly také omezeny na velmi výrazné situace, takže bylo snadno možné obsah nesrozumitelné řeči odhalit; šlo o společné hledání auta, které se zřítlo ze svahu hory, či o zřetelné domácí situace, v nichž se s pomocí gest žádalo o vodu, apod. Nejspektakulárnější, z hlediska historie filmu nejslavnější a už tehdy nejpřesvědčivější vícejazyčnou produkcí se stal film *KAMARÁDI*, natočený Georgem Wilhelmem Pabstem a Robertem Beaudoinem, který do kin vstoupil na konci roku 1931.²⁵⁾ Film, založený na autentické události, pojednával o tom, jak němečtí horníci přicházejí na pomoc horníkům francouzským, kteří byli zasypáni při důlní explozi, a tak přispívají k novému porozumění mezi národy po první světové válce. Byla vytvořena jen jediná, německo-francouzská zvuková verze, v níž jednotliví představitelé hovořili vždy jazykem své země. Přitom se ovšem v tomto filmu objevuje pomůcka v podobě podtitulků, které dialogy pro příslušnou druhou zemi překládají.

K dalším vícejazyčným zvukovým filmům patřil snímek *HALÓ PAŘÍŽ, ZDE BERLÍN*, který vyprávěl německo-francouzský milostný příběh a jehož protagonisté vždy používali jazyk své země (přičemž se druhý jazyk rovněž uváděl v podtitulcích), a alespoň v náznacích produkce *MGM PŘEPOJME NA HOLLYWOOD*, realizovaná v USA speciálně pro německý trh.

22) Později už muselo jít o exotičtější jazyky, než je angličtina nebo francouzština, aby zvukový prožitek vyvolal nadšení. Např. v roce 1931 se o filmu *MELUKA, RŮŽE MARAKEŠE* (Deutsche Film-AG), který obsahoval arabský dialog (doprovázený podtitulky), uvádělo: „Byli jsme skutečně napjatí, zvědaví. A když jsme film viděli a slyšeli, byli jsme o zážitek bohatší.“ H. H., *Meluka, die Rose von Marakesch*. „Licht-Bild-Bühne“, č. 108, 6. 5. 1931.

23) A. K. [Andor Kraszna-Krausz], *Warum synchronisieren?* „Die Filmtechnik“, č. 24, 28. 11. 1931, s. 1–3, a to s. 1.

24) Wilhelm Karl Gerst, *Künstlerische Berechtigung des synchronisierten Films*. „Die Filmtechnik“, č. 24, 28. 11. 1931, s. 4–5, a to s. 5.

25) K filmu *KAMARÁDI* srov. Hermann Barth, *Psychagogische Strategien des filmischen Diskurses in G. W. Pabsts Film Kameradschaft (Deutschland 1931). Mit dem vollständigen Filmprotokoll im Anhang*. München 1990; *Kameradschaft / La tragédie de la mine*. Drehbuch von Ladislaus Vajda, Karl Otten, Peter Martin Lampel nach einer Idee von Karl Otten zu G. W. Pabsts Film von 1931. Mit Aufsätzen und Materialien zum Film von Hermann Barth, Helga Belach, Wolfgang Jacobsen und Heike Klapdor. München 1997.

Tento film se v roce 1931 objevil jako první z jazykových verzí (německá premiéra 11. 6. 1931) ještě před KAMARÁDY. V postavě reportéra pracujícího pro imaginární rozhlasovou stanici provázel německý herec Paul Morgan, od něhož pocházel i námět filmu, jako konferenciér a tlumočník diváky filmem a zvláště studii společnosti MGM. Zde se setkával s mnoha hvězdami, kteří s ním částečně hovořili anglicky nebo se pokoušeli o němčinu, jako Buster Keaton či Joan Crawfordová.

Trh pro tyto filmy byl ovšem relativně úzký, protože jejich zvláštní kouzlo se mohlo uplatnit jen v zemích, jejichž jazykem se ve filmu mluvilo. S ohledem na skutečně mezinárodní odbyt bylo nasnadě dovedení myšlenky na odstranění jazykových bariér prostřednictvím vícejazyčných filmů ke konceptu výroby filmů mnohojazyčných.²⁶⁾ Karl Grune plánoval v roce 1931 film, „který by byl pro všechny státy natočen jen v jedné zvukové verzi“; tématem měla být „stavba babylonské věže“.²⁷⁾ Také Walther Ruttmann ohlásil přípravu zvukového filmu s titulem MALÉ MĚSTO (Die kleine Stadt), který měl být „natáčen ve všech jazycích současně“. Do zapomenutého francouzského maloměsta měl vtrhnout mezinárodní filmový štáb a vyvolávat zmatky; hlavní ideou bylo, že hněv a láska jsou srozumitelné ve všech jazycích.²⁸⁾ V obou případech zůstalo u plánů, filmy nebyly realizovány. Nebylo zveřejněno, proč projekty uvázly (zda se např. nenašel investor), není ale nepravděpodobné, že koncept mnohojazyčného filmu, jenž si měl vystačit bez srozumitelnosti jazyka a v němž dialog neměl při zprostředkování děje hrát autonomní roli, nebyl převeditelný do praxe. Zvukový film internacionalizovaný mnohojazyčností, v němž by jazyk neměl žádný význam, by své zaměření dovedl v podstatě ad absurdum a musel by se v dobovém kontextu vlastně přihlásit k filmu němému.

Vícejazyčné zvukové filmy rovněž nepředstavovaly celkové řešení umožňující překonání jazykových bariér. Stěží se mohly vyhnout dodatečným pomůckám pro překlad dialogů a navíc byly – zvláště, měly-li být mnohojazyčné – velmi omezené tematicky (stavba babylonské věže!) a odkázané na příliš redukované spektrum motivů a dějových linií.

V prvních letech byla nejdůležitější metodou internacionalizace zvukových filmů produkce jazykových verzí: zde byl týž filmový projekt realizován několikrát v různých jazycích a s odlišným obsazením.²⁹⁾ Tento postup, ovšem velmi nákladný, byl jedinou cestou,

26) Tato koncepce se uplatňovala např. i v Sovětském svazu, třeba v PŘEDMĚSTÍ.

27) Poznámka in: „Die Filmwoche“, č. 46, 12. 11. 1930, s. 1444.

28) Srov. R. L., *Die kleine Stadt will Ruttmann entdecken und einen Vielsprachenfilm drehen*. „Der Film-Kurier“, č. 177, 29. 7. 1930. Námět filmu byl zjevně inspirován románem Heinricha Manna *Malé město* (Die kleine Stadt, 1909), v němž skupina kočovných divadelníků vyvolá zmatek v italském maloměstě.

29) K jazykovým verzím srov. Ginette Vincendeau, *Hollywood Babel. The Coming of Sound and Multiple Language Version*. „Screen“ 29, 1988, č. 2, s. 24 – 39 (český překlad v tomto čísle *Ilumina*ce, s. 5 – 20, pozn. red.); Uta Berg-Ganschow, *Deutsch, Englisch, Französisch*. In: Wolfgang Jacobsen (ed.), *Babelsberg. Ein Filmstudio 1912 – 1992*. Berlin 1992, s. 169 – 174; Michaela Krützen, *Esperanto für den Tonfilm. Die Produktion von Sprachversionen für den frühen Tonfilm-Markt*. In: Michael Schaudig (ed.), *Positionen deutscher Filmgeschichte*. München 1996, s. 119 – 154; Joseph Garncarz, *Die bedrohte Internationalität des Films. Fremdsprachige Versionen deutscher Tonfilme*. In: Sibylle Sturm – Arthur Wohlgemuth (eds.), *Hallo? Berlin? Ici Paris! Deutsch-französische Filmbeziehungen 1918 – 1939*. München 1996, s. 127 – 140.

jak zajistit, aby byly minimalizovány deformace při převodu filmu do jazyka určité země a aby byl požitek filmových diváků poznamenán jen nepatrně.

V Evropě se první produkce jazykových verzí uskutečnily zhruba současně už v roce 1929. Šlo o ATLANTIC E. A. Duponta, realizovaný německy a anglicky pro British International Pictures, film společnosti Ufa MELODIE SRDCÍ, natočený v německé, anglické, francouzské a maďarské verzi, a o snímek Carla Froelicha NOC NÁLEŽÍ NÁM, vzniklý ve verzi německé a italské. Také v Americe se v roce 1930 přešlo k jazykovým verzím, nejvýrazněji u společnosti Paramount, která si v Joinville u Paříže zřídila vlastní studio pro jazykové verze a nechávala zde natáčet filmy, jež byly většinou inscenovány přesně podle amerického originálu, až v tuctu jazyků. Třebaže byly jazykové verze jako princip internacionalizace filmů většinou už po několika letech opuštěny, poslední produkty této fáze vznikaly ještě na konci třicátých let, a ojediněle se k výrobě verzí znovu přikročilo v letech padesátých.³⁰⁾

Natáčení verzí bylo zpočátku nejen nejosvědčenějším způsobem vyrovnání se s jazykovým problémem, ale navíc umožnilo do určité míry zachovávat národně specifický ráz jednotlivých filmů, jak v roce 1930 uvedl Erich Pommer:

Rozličné verze musí nejen náležitě používat jazyk příslušné země, ale také kompozicí obrazů a provedením jednotlivých scén odpovídat odlišné mentalitě. Alespoň jeden příklad: milostná scéna v Berlíně, Paříži nebo Londýně nemá nikdy stejnou podobu.³¹⁾

Přitom měl Pommer zřejmě na mysli především film MODRÝ ANDĚL z první řady zvukových filmů společnosti Ufa, který byl natočen v německé a anglické verzi. V anglické verzi se objevily změny v rysech postav, aby byla motivována angličtina herců, kteří vystupovali v obou verzích (zpěvačka Lola působí v „Modrém andělu“ jako host z Ameriky, takže je nutno mluvit s ní anglicky, a z učitele němčiny Ratha se stal učitel angličtiny). Změn je jinak málo, především jde o malý, ale příznačný detail: Během písně „Ich bin die fesche Lola“ je v anglické verzi, určené pro spíše pruderní americký trh, do obrazu točícího se Lolina těla nastřížen vložený záběr, zatímco ve verzi německé je možno vidět vysoko zdviženou zadní část jejího kostýmu a spodní prádlo. Jinde byly jako příklad národně-specifických rozdílů mezi verzemi také uváděny rozdílné rituály při setkání a loučení.³²⁾ V takových detailech se verze od sebe zcela běžně odlišovaly, už proto, že herci účinkující v různých národních obsazeních filmů je do nich vnesli ze své kultury. Normálně nebyly mezi verzemi takřka žádné odlišnosti,³³⁾ avšak jednotliví představitelé a jejich různé herecké výkony a pojmání role mohli vést k rozdílům v účincích filmu

30) Např. v případě německo-americké koprodukce KARNEVALOVÝ PŘÍBĚH.

31) Erich Pommer, *Einleitende Worte*. In: Hans Kahana, *Dramaturgie des Tonfilms*. Berlin 1930, nestr. (s. 5 – 6, a to s. 6).

32) Srov. Johannes Herrmann, *Praxis der optischen Version*. „Die Filmtechnik“, č. 24, 28. 11. 1931, s. 9 – 13, a to s. 9.

33) Srov. U. Berg-Ganschow, c. d.; J. Garncarz, c. d.; M. Krützen, c. d.; Heike Goede, G. W. Pabst: *Die Herrin von Atlantis. Zur Konstruktion filmischer Realität*. Nепublikovaná magisterská práce. Hamburg 2000.

a tendencích jeho výpovědi.³⁴⁾ V ojedinělých případech byly však verze dokonce přizpůsobovány určitým filmovým proudům příslušných zemí: Zatímco se francouzská a italská verze německo-francouzské koprodukce KRÁLOVNA JEDNÉ NOCI, založené na tragikomickém románu Alfreda Marchanda, přidržovaly předlohy, v německé verzi byla látka přejata jen v hlavních rysech a byla přetvořena ve zvukovou operetu, odpovídající aktuálnímu trendu.³⁵⁾

Od původní představy, že výrobou verzí se budou respektovat i rozdíly v mentalitě, se brzy ustoupilo, v neposlední řadě zřejmě proto, že nemá kinematografie vedla k internacionalizaci filmů, takže žádný národ neočekával od filmů vzniklých jinde, že se budou nějak zvlášť přizpůsobovat jeho mentalitě. Jazykovým verzím šlo spíše v první řadě o to, aby byl nalezen způsob převodu jazyka, který by publikum neiritoval tím, že bude zjevný, bude rušit při recepci a bude odhalovat medialitu filmu, aniž by s tím byl spojen záměr takto působit.

Neobyčejně zřetelně a rušivě pronikaly příznaky mediality filmu do popředí nejen při ponechání cizojazyčných filmů v originále, při užití mezititulků nebo při němém předvádění, nýbrž také v případě dvou posledních možností překladu do domácího jazyka, tedy při uplatnění podtitulků a dabingu. Vůči oběma možnostem panovala v počátcích zvukového filmu značná nedůvěra – zvláště v porovnání s verzemi, které byly často pocíťovány jako esteticky zdařilé a v průběhu času byly nakonec akceptovány jako rovnocenné filmům německým.³⁶⁾ Dabing či podtitulky se nakonec proti verzím prosadily z ekonomických důvodů – podtitulky jako způsob překladu filmů, který je z hlediska nákladů vůbec nejvýhodnější, zvláště pro malé země, v jejichž případě byly dabing nebo dokonce výroba jazykových verzí v Německu už kolem let 1929 až 1930 pokládány za zcela nerentabilní. Ale i pro tak velké filmové trhy jako trh německojazyčný byly podtitulky nebo dabing přirozeně mnohem výhodnější než produkce jazykových verzí. Protože byly oba postupy spojeny s narušováním recepce filmů, narážely na značný odpor, přičemž nechuť k dabingu, který se v Německu konečně prosadil po roce 1933, byla zpočátku ještě větší než k podtitulkům.

34) Srov. M. K r ü t z e n, c. d.; podrobněji Harro S e g e b e r g, *Zweimal Mackie Messer. Rudolf Forster und Albert Préjean im interkulturellen Vergleich*. In: Thomas K o e b n e r (ed.), *Schauspielkunst im Film. Erstes Symposium*. St. Augustin 1998, s. 9 – 23.

35) Srov. a n o n y m, *3 Versionen*. „Der Film-Kurier“, č. 157, 5. 7. 1930; údaje k filmům in: Ulrich J. K l a u s, *Deutsche Tonfilme: Lexikon der abendfüllenden deutschsprachigen Spielfilme (1929 – 1945), chronologisch geordnet nach den Daten der Uraufführung in Deutschland, sowie der in Deutschland produzierten, jedoch nicht zur öffentlichen Aufführung gelangten Spielfilme*. Bd. 2: 1931. Berlin – Berchtesgaden 1989.

36) Traduje se názor, který se prosadil také ve výzkumu, že z estetického hlediska byly jazykové verze odmítány. Obecně se neplatí, neboť především zpočátku byly sice verze podrobovány kritice, avšak později se kritika oslabila a částečně byla dokonce nahrazena euforickým souhlasem; srov. např. již recenze filmu TANEC POKRAČUJE (německá verze amerického snímku *Ti, kdo tančí*), z počátku listopadu 1930 nebo filmu LÁSKA NA ROZKAZ (Universal-Tonfilm, s Lil Dagoverovou) z počátku února 1931. K rovnocennému přijetí německojazyčných verzí vytvořených v zahraničí a německých zvukových filmů srov. Gerhard P a s c h k e, *Der deutsche Tonfilmmarkt*. Berlin 1935 (disertace, Berlin 1934), s. 43.

Podtitulky a dabing v cizojazyčných filmech

Tehdy stejně jako dnes se lišily názory na to, kterému z obou řešení je třeba dát přednost, přičemž i argumenty byly v zásadě stejné³⁷⁾ – pro podtitulky hovořilo to, že měly být při překládání filmu nejlepším kompromisem, protože filmové umělecké dílo tak zachová nejvíce ze své originální podoby, vedle toho lze takto slyšet skutečné hlasy herců. Proti podtitulkům svědčilo to, že dialog je reprodukován jen v přibližné podobě, takže dochází ke ztrátám, pokud jde o sdělovací záměr filmu, a dále to, že čtení podtitulků mělo recepci filmu podstatně ztěžovat, odvádět pozornost od obrazu a zhoršovat účinek filmu.

Při zvažování předností a nedostatků jednotlivých způsobů řešení problému cizích jazyků ve zvukovém filmu vyslovil se Andor Kraszna-Krausz, šéfredaktor časopisu *Filmtechnik*, na konci roku 1931 nakonec pro dabing a proti podtitulkům; podložil to dobově specifickým argumentem:

Používání titulků vkopírovaných do filmu může v dlouhodobé perspektivě situaci jen zhoršit, protože křečovitě odvádí pozornost od specifických výrazových prostředků zvukového filmu, neobratně zdůrazňuje nemožnost bezprostředního porozumění, unavuje diváka, klade na něj přílišné nároky, znervózňuje ho, podněcuje ho k nespokojenosti.³⁸⁾

Tato stížnost na „neobratné zdůrazňování“ nemožnosti bezprostředního porozumění při volbě podtitulků nejprve čtenáře zarazí, vzhledem k tomu, že byla značně rozšířena praxe, kdy byly do zvukových filmů místo podtitulků vkládány mezititulky, a dokonce byly odstraňovány části obrazu nebo potlačována reprodukce zvuku, přičemž na tyto postupy si nikdo nestěžoval. Písemný překlad v mezititulcích se z dnešního hlediska ještě mnohem více jeví jako „neobratné zdůrazňování“ nemožnosti bezprostředního porozumění, pro publikum se zkušeností z němeého filmu to ale neplatilo, a navíc mezititulky mohly pro čtení poskytnout delší čas. V dané době proto mezititulky recepci filmu nerušily, zatímco podtitulky umístěné v běžícím zvukovém filmu ji rušit mohly, protože rozptylovaly pozornost mezi sledování obrazu a četbu, upozorňovaly na medialitu znázornění. Stížnost Kraszny-Krausze na „neobratné“ zdůraznění faktu nesrozumitelnosti jazyka míří tímto směrem: Divák slyšel cizí jazyk, kterému nerozuměl, takže byla jasně patrná vytvořenost a mediálnost filmu, aniž by to souviselo se záměrem, jak má film působit. Recepce filmu tak byla ovládnuta a narušena nechtěnou sekundární zkušeností. V rámci dobového prožitku zvukového filmu bylo toto zakoušení difference ještě vnímáno, zatímco pro pozdější diváky, ovlivněné tradicí užívání podtitulků, to již neplatilo. Ovšem speciálně tento prvek dobové recepce filmu byl bezpochyby jedním z činitelů zodpovědných za to, že se

37) Exemplární shrnutí dobové diskuse podává A. K. [Andor Kraszna-Krausz], *Warum synchronisieren?* „Die Filmtechnik“, č. 24, 28. 11. 1931, s. 1 – 3; dále srov. shrnující odstavce k „sporu o dabing“ in: Guido Marc P r u y s, *Die Rhetorik der Filmsynchronisation. Wie ausländische Spielfilme in Deutschland zensiert, verändert und gesehen werden.* Tübingen 1997, s. 11 – 21.

38) A. K. [Andor Kraszna-Krausz], *Warum synchronisieren?* „Die Filmtechnik“, č. 24, 28. 11. 1931, s. 1 – 3, a to s. 1.

podtitulky v Německu (a v mnoha dalších zemích) natrvalo neprosadily, i když byly nejlépejším způsobem převodu jazyka.³⁹⁾

Za lepší kompromis při překladu jazyka pokládal proto Kraszna-Krausz na konci roku 1931 (a filmový průmysl už dříve) dabing, protože ten umožňuje bezprostřední srozumitelnost filmového dění, bez okliky v podobě čtení, bez odvádění pozornosti od tohoto filmového dění a bez přímého ukazování materiálních deficitů zvukového filmu. V této době byl sice dabing jako jedna z možností uvádění cizojazyčných zvukových filmů již aplikován, byl ale ostře odmítán; navíc se uvedl značně nešťastně a nepředstavoval dominantní praxi. Prvním – i v mezinárodním rámci – příkladem dabingu cizího jazyka byl americký film ROMÁN SLUŽKY, který byl do němčiny dabován v USA Friedrichem Zelnikem, angažovaným v letech 1929–1930 společností United Artists jako dabingový režisér.⁴⁰⁾ Jeho převod do němčiny, poprvé uvedený v lednu 1930 pod názvem DER TOLPATSCH („Nešika“ – doslovný překlad originálního názvu; pozn. překl.), kritika jednomyslně hodnotila jako nepodařený. Vyčítaly se mu fonetické diskrepance a nedostatečná synchronnost s pohybem rtů, ale i jazykový styl, z něhož se tradovaly některé bonmoty („Tvé nohy jsou jako květy magnolie“, „Jsi věž mlčení“).⁴¹⁾

Před premiérou filmu v Berlíně zástupce společnosti Terra-United Artists ve svém projevu výslovně zdůraznil, že DER TOLPATSCH ukáže, jaká bude budoucnost dabingu.⁴²⁾ Tisk reagoval odpovídajícím způsobem a prohlásil dabing za prostředek neschopný překonat jazykové bariéry a za něco nepřijatelného.⁴³⁾

Rigorózní odmítnutí dabingu ovšem brzy přestalo odpovídat praxi, neboť už během roku 1930 hodnotili kritici ve svých recenzích některé dabingy zahraničních filmů velmi pozitivně – dokonce v protikladu k mnoha příkladům užívání podtitulků, jimž jako způsobu překladu filmů byla kritiky obecně dáвана přednost.⁴⁴⁾ Už u amerického filmu FLIEGER („Letec“ – originální titul není znám), který měl premiéru v květnu 1930, byl německý dabing jednomyslně chválen, a o něco později vyjádřil časopis Der Kinematograph

39) G. P a s c h k e (c. d., s. 44) informuje o tom, že verze zahraničních filmů s podtitulky byly uváděny jen „v premiérových kinech“, protože jen tam „jsou schopné přitáhnout zájemce z celého města“. Podle toho by se zahraniční filmy s podtitulky (kolem roku 1934?) buď uplatňovaly jen při premiérách ve velkoměstech a pak už nebyly šířeny, nebo byly pro další uvádění opatřeny dabingem; z dobových informací to – stejně jako přesné časové údaje – bohužel nelze zjistit.

40) Srov. *Das Geheimnis des mehrsprachigen Films. Probleme, die Zelnik in Hollywood löst*. „Licht-Bild-Bühne“, č. 279, 22. 11. 1929 (se Zelnikovým dopisem). Zde se uvádí, že Zelnik už pro dabing přeložil filmy „do pŕltuctu jazyků“, zmiňovány byly filmy společnosti United Artists ZNÁMOST Z ULICE a ZKROČENÍ ZLÉ ŽENY (německá premiéra 30. 10. 1930, zvuková verze s mezititulky a hudebním podkreslením), film společnosti RKO RIO RITA a projekt RKO PŘÍPAD SERŽANTA GRÍŠI.

41) [Hans-Walther] B e t z in: „Der Film“, č. 3, 18. 1. 1930.

42) Tamtéž.

43) Srov. zvláště anonym, *Fehlschlag in der Abendstunde. Friedrich Zelniks deutsche Sprachversion*. „Der Kinematograph“, č. 11, 14. 1. 1930.

44) Tak byly např. v USA vytvořené německé podtitulky nákladného, okázalého a prestižního barevného zvukového filmu společnosti Paramount KRÁL TULÁKŮ, režírovaného Ludwigem Bergerem, kvůli své špatné kvalitě hodnoceny jako „diskreditace Paramountu“ („publikum se smálo“). da., *Der König der Vagabunden*. „Licht-Bild-Bühne“, č. 77, 31. 3. 1931.

názor, že už začíná být zřejmé, „že jazykový dabing dosáhne onoho stupně dokonalosti, jaký je nezbytný pro dosažení dokonalé iluze“.⁴⁵⁾

Milníkem ve vývoji dabingu cizího jazyka se stala americká adaptace Remarquova románu NA ZÁPADNÍ FRONTĚ KLID (německá premiéra 4. 12. 1930), která i v dalším ohledu bezpochyby patří k nejdůležitějším filmům v rámci vývoje zvukové kinematografie na sklonku existence výmarské republiky⁴⁶⁾ Německý dabing, který byl realizován pod vedením Viktora Abela prostřednictvím synchronizačního systému „rytmografie“, kritika takřka jednomyslně chválila.⁴⁷⁾ Hans Wollenberg psal dokonce v superlativech o tom, že dabing „dospívá k tomu nejdokonalejšímu, co tato technika umožňuje, a účinně zachovává veškerou sílu iluze vlastní originálnímu dílu“.⁴⁸⁾

Také během roku 1931 hodnotili kritici ve svých recenzích jednotlivých filmů kvalitu německého dabingu častěji pozitivně – což ovšem nikomu, včetně odborného filmového tisku, nebránilo v zásadním odmítání dabingu cizojazyčných filmů a v jeho proklínání. Na konci roku 1930 napsal časopis Lichtbildbühne retrospektivně, že se „systém dabingu, svými věrozvěsty zpočátku velebený jako zachránce internacionality filmu [...], v praxi minulého roku nepochybně ukázal jako naprosté fiasko“.⁴⁹⁾ Tímto ostře formulovaným verdiktem časopis precizně vystihl obecně rozšířený dobový postoj vůči dabingu v odborném tisku i mezi veřejností. Také např. Der Kinematograph byl přesvědčen o tom, že myšlenka dabingu „nemůže být úspěšná [už proto], že hlas není žádná náhoda, nýbrž patří ke zcela určité osobnosti, totiž k té osobnosti, kterou vidíme na plátně a kterou diváci chtějí zároveň slyšet“.⁵⁰⁾ Shodný názor vyjadřovala Lichtbildbühne:

45) A n o n y m, *Doubletten*. „Der Kinematograph“, č. 157, 9. 7. 1930.

46) NSDAP, volbami do říšského sněmu v září 1930 podstatně posílená, učinila z tohoto filmu politikum (proti filmu NA ZÁPADNÍ FRONTĚ 1918, uvedenému o několik měsíců dříve, ještě nevystoupila), čímž se radikalizoval kulturní život výmarské republiky, spějící ke svému konci. K filmu a k historii jeho uvádění a cenzury srov. mj. Klaus P e t e r s e n, *Zensur in der Weimarer Republik*. Stuttgart 1995, s. 263nn.; Helmut K o r t e, *Der Spielfilm und das Ende der Weimarer Republik. Ein rezeptionshistorischer Versuch*. Göttingen 1998, s. 103nn.; Hans B e l l e r, *Gegen den Krieg – Im Westen nichts Neues*. In: Werner F a u l s t i c h – Helmut K o r t e (eds.), *Fischer Filmgeschichte. Bd. 2. Der Film als gesellschaftliche Kraft 1925 – 1944*. Frankfurt a. M. 1991, s. 110 – 122; t ý ž, *Geschundetes Zelluloid – Das Schicksal des Kinoklassikers Im Westen nichts Neues*. Televizní dokument, ZDF 15. 11. 1984.

47) Siegfried K r a c a u e r, *Im Westen nichts Neues. Zum Remarque-Tonfilm*. „Frankfurter Zeitung“, 6. 12. 1930, s. 1 (cit. dle G. M. P r u y s, c. d., s. 149) – kritizoval zde fakt, že „dodatečně vmontovaná německá slova jsou často jen nedostatečně přizpůsobena pohybům úst Američanů“ (tím se zařadil mezi ony slídivé diváky, o nichž bude řeč dále).

48) Hans W o l l e n b e r g in: „Licht-Bild-Bühne“, č. 291, 5. 12. 1930. Přesto nezůstaly dabing a převod do němčiny u filmu NA ZÁPADNÍ FRONTĚ KLID ušetřeny skandálu. Na základě zprávy ministerstva zahraničí ve vzdělávacím výboru říšského sněmu, podle níž americký originál obsahuje hrubé protiněmecké výroky (srov. H. K o r t e, c. d., s. 104), se rozšířila pověst, že německý dabing nepřátelsky vyznívající originální dialog změnil a uhladil; projevila se požadavkem větší ostrosti v dialogu, pronikla i do některých recenzí filmu a až po nějaké době byla dementována (k této pověsti srov. recenzi premiéry in „Der Kinematograph“, č. 284, 5. 12. 1930, *Richtigstellung: Der Kampf um den Remarque-Film*. „Der Kinematograph“, č. 293, 16. 12. 1930). Dialog byl sice změněn, nešlo však o protiněmecké tendence (srov. G. M. P r u y s, c. d., s. 150).

49) H. F., *Tonfilm – international? Wie Hollywood das Weltmarkts-Problem sieht*. „Licht-Bild-Bühne“, č. 310, 30. 12. 1930.

50) A n o n y m, *Der polyglotte Schauspieler*. „Der Kinematograph“, č. 253, 29. 10. 1930.

I když se obratným střihem a dialogem podaří dosáhnout technicky dokonalého, totiž stoprocentně synchronního výsledku, přece zůstává celý systém protismyslný. Hlas je totiž částí osobnosti člověka a nelze natrvalo ukazovat publiku Mary Pickfordovou se synchronizovaným hlasem slečny Meyerové nebo Emila Janningse se španělským hlasem nějakého seňora.⁵¹⁾

Rudolf Arnheim ještě v roce 1932 ve svém teoretickém spise *Film als Kunst* o dabingu napsal: „Není třeba zvlášť zdůrazňovat, že tento postup je z uměleckého hlediska třeba striktně odmítnout.“ Je prý nemožné,

hercům, kteří pronášeli např. anglický text, dodatečně podsunout text německý, který se přibližně přizpůsobí pohybům úst. Herci by v takových případech měli podávat žaloby na náhradu škody, neboť publikum si není vědomo toho, že sem byl vpašován cizí hlas, a činí odpovědným herce, který musí na plátně krýt chatrný celkový efekt svým tělem – sotva je možno představit si horší újmu pro herce! Je jistě samozřejmé, že zde jsou popřeny i ty nejprimitivnější předpoklady pro umělecký účinek. Minimálně zde dochází k podstatné změně originální formy díla, a už tato námitka by měla stačit!⁵²⁾

Rudolf Arnheim sice své teze vesměs zastával s velkým nasazením, avšak na žádném jiném místě nevystupoval tak bojovně jako zde u tématu dabingu. Získáváme takřka dojem, že dabing je největším možným prohřeškem nejenom vůči umění, ale dokonce i vůči božímu stvoření samému.

A právě k tomu v zásadě také došlo: Zvukový film umožnil jako první médium vytvoření reálně působícího **syntetického člověka**. V dabingu se to manifestovalo naprosto zřetelně: Člověk mohl být ve zvukovém filmu fragmentarizován, oddělen od svého hlasu a znovu složen jako syntetický produkt, kombinován s hlasem někoho jiného – stal se člověkem, kterého zdánlivě autentické filmové médium „nereprodukovalo“, nýbrž nechávalo díky svým technickým možnostem vzniknout jen ze sebe sama.

Tato etická stránka sice nestála v centru diskuse o dabingu, jež byla vedena na základě premis z oblasti teorie umění, avšak latentně a podprahově v této diskusi přesto probleskuje. Tak bylo např. uváděno, s argumentací vzatou z teorie umění, že není přípustné, aby

role znázorněná ve filmovém obraze byla namluvena jiným umělcem než tím, jehož obraz film ukazuje. [...] role ve filmu může být uchopena jen **jednou** uměleckou osobností [...]. Jeden kritik krátce vyjádřil svůj odmítavý názor větou: „Jazyk je tělo.“ Chtěl tím říci, že hlas je součástí tělesné podstaty herce a že jeho hlas nemůže být nahrazen hlasem jiného člověka.⁵³⁾

Jazyk, běžně pojímaný jako médium, jímž se realizuje duch, jako výrazový prostředek duše a osobnosti, se ve vztahu k filmové technice, k dabingu, stává přece také „tělem“,

51) *Tonfilm – international?*, c. d. v pozn. 49.

52) Rudolf Arnheim, *Film als Kunst*. Mit einem Vorwort zur Neuausgabe. Nachwort zur Taschenbuchausgabe von Helmut H. Diederichs. Frankfurt a. M. 1979, s. 292 – 293 (1. vyd. 1932).

53) Wilhelm Karl Gerst, *Künstlerische Berechtigung des synchronisierten Films*. „Die Filmtechnik“, č. 24, 28. 11. 1931, s. 4 – 5.

takže z vyjádření můžeme vyčíst, že jde nakonec o otázku fyzické entity a tělesné neporušenosti člověka – také a právě v technickém médiu, filmu a zvukovém filmu. Tato dimenze byla patrně odpovědná za ostrost a důraznost, s níž byl dabing odmítán. Jako její protějšek je třeba vidět fenomén ve své podstatě rozporný, totiž to, že se sice v případě filmového **obrazu** zcela samozřejmě vycházelo ze zřetelné difference mezi realitou a umělostí a že se bral jako „umělecká skutečnost“, avšak v případě **zvuku** ve filmu připravenost k něčemu takovému chyběla. Od zvuku ve filmu se očekávala „autentičnost“, protože zvuk činil film „reálnějším“ a „pravdivějším“; v této době panovalo přesvědčení, že filmový obraz je jen odraz světla a iluze skutečnosti, avšak zvuk ve filmu nemůže být, jak to vyjádřil Balázs (a v obdobné podobě to můžeme nalézt i u Arnheima), „znázorněn“ hercem, nýbrž je autentickou reprodukcí jeho hlasové fyzis a skutečnosti.⁵⁴⁾ Běžné bylo přesvědčení, že zvuk ve filmu je a musí být zcela pravým, autentickým „originálním zvukem“.

Na okraji diskuse o dabingu, jež byla téměř úplně odmítavá, byla ovšem rozvíjena i teorie **pro** dabing, podávající argument proti nedělitelnosti těla a hlasu: „Kdo tak soudí, vychází z determinant divadla.“⁵⁵⁾ Je příznačné, že tato teorie vyšla z kruhu techniků, a neměla by být přes svůj periferní význam zamlčena. Wilhelm Karl Gerst, píšící do technického časopisu *Die Filmtechnik*, dále argumentoval tím, že film a výtvarná umění, resp. divadlo, jsou rozdílná média, mající své vlastní, rozdílné podmínky a vlastnosti. Film předpokládá technické prostředky, a ukazuje proto člověka v protikladu k jevišti, jež ho vždy může prezentovat jen v jeho fyzické celosti, pouze tehdy, když jej potřebuje, a tak, jak jej potřebuje; libovolně přechází mezi dějišti a konstelacemi postav, ukazuje člověka celého nebo ve fragmentech v celkových záběrech, a dokonce jen v záběrech detailních. Film tedy nemusí člověka pojímat jako lineárně přítomnou a tělesnou jednotu, jak to činí jeviště, nýbrž ho stále představuje jen ve fragmentech a zacíleně pracuje s **iluzí** jeho tělesné přítomnosti. Proto také „není podstatné, zda jazyk, který ve filmu slyšíme, pochází od člověka, jehož tělo ve filmu vidíme, nebo zda technika umožnila, aby byl k tomuto obrazu připojen hlas jiného člověka“. Proto je dabing, jako **iluze** hlasové tělesnosti, inherentní technickou a uměleckou složkou filmového média a syntetický člověk, vytvořený s její pomocí zvukovým filmem, představuje jen důsledek, jenž byl založen už v estetice filmu němého.

Pojetí prezentované v této velmi duchaplné teorii dabingu se mohlo prosadit stejně málo jako požadavek umění, teorie, kritiky a odborného tisku, aby se od dabingu upustilo – v praxi dabing pokračoval, avšak veřejnost ho stále brala jako něco špatného. S touto „strašidelnou technikou“⁵⁶⁾ se sice spojovala i určitá fascinace, avšak především byla hodnocena jako podvod. I tehdy, když dabing nebyl přímo odmítán, byl postoj vůči němu určován kritickou senzibilitou týkající se jeho syntetického charakteru. Tak se např.

54) Srov. Béla Balázs, *Schriften zum Film. Bd. 2. „Der Geist des Films“*. Artikel und Aufsätze 1925 – 1931. Ed. Helmut H. Diederichs a Wolfgang Gersch. Budapest – Berlin [DDR] – München – Wien 1984, s. 161 (1. vyd. 1930).

55) K. Gerst, c. d., s. 4 – 5.

56) K. [Kurt] London, *Stimmen suchen ihre Besitzer... Gespenstische Technik*. „Der Film“, č. 22, 28. 5. 1932 (o angažování dabérky pro Gretu Garbo).

dával pozor na to, zda německé hlasy odpovídají představě, kterou vyvolává zjev a typ viditelného zahraničního herce. O dabingu jednoho filmu s Lupe Velezovou se např. uvádělo: „Hlas Melzerové (která mluví Kaťušu), ovšem ne vždy odpovídá gestům Velezové, která podle svého celého typu musí mít jiný hlasový orgán.“⁵⁷⁾ Nebo v jiném článku: „Německý hlas plně odpovídá charakteru a originálnímu zpěvu oné Bonny. U Skelly Skidové bylo obsazení v německé verzi obtížnější a ráz hlasu zůstává mdlý.“⁵⁸⁾ Když v Německu poprvé prostřednictvím zvukového filmu „vystoupila“ Marie Dresslerová, „patrně nejuznávanější charakterní herečka amerického divadla“, dospělo se naopak k tomuto závěru: „Použití přemluvených textů účinek hry Dresslerové podstatně nesnižuje.“⁵⁹⁾

Z tohoto celkového odmítavého nebo alespoň skeptického postoje vůči novým technickým možnostem zvukového filmu, umožňujícím „klamání“, se u publika raného zvukového filmu vyvinulo jeho největší potěšení, totiž objevování nedostatků v synchronizaci, slídění po chybách, odhalování nezáměrně projevované techničnosti a mediality. Hans Pander popsal speciální způsob vnímání filmu v době přechodu ke zvukové kinematografii a slídění po chybách v synchronizaci zvukových filmů v roce 1930 takto:

Ten, kdo se v současnosti dívá na zvukové filmy, stále ještě pociťuje kouzlo novin-ky; denně si četl o tom, co je to synchronismus, jak musí být uzpůsobeno frekvenční pásmo atd., a zná teoreticky všechny chyby, na něž může narazit – takže si jich zcela určitě při představení povšimne. Dívá se mluvčím a zpěvákům na ústa tak, jak by to ve skutečnosti nikdy nedělal, a sleduje pohyby rtů, aby zjistil, zda jsou synchronní, zda snad k záběru amerického mluvčího nebyl dodatečně synchronizován německý dialog – budoucí „posluchači“ zvukového filmu snad všechny tyto nečistoty nebudou mít, takže by ve vztahu k dosud uvedeným jednotlivostem mohli pociťovat silnější iluzi.⁶⁰⁾

Toto slídění po chybách a odhalování nedostatků techniky zvukového filmu dosahovalo přirozeně největších úspěchů u dabingu cizojazyčných filmů, protože žádný jazyk není plně totožný s jiným jazykem, pokud jde o tvoření hlásek a pohyby rtů, takže nelze dosáhnout dokonalé synchronnosti pohybu rtů.⁶¹⁾ Odborné kruhy pokládaly „běžné publikum“ za velkorysejší vůči nedostatkům týkajícím se shody pohybů, ovšem speciálně kritikům a literátům připisovaly chtivou lačnost po chybách.⁶²⁾ Tato skupina, jejíž rozsah je patrně třeba zvětšit a do níž je třeba zařadit všechny vědomě recipující návštěvníky kin, představovala nejen velkou část filmového publika, nýbrž i tu složku, která na veřejnosti

57) f., *Wo die Wolga fließt*. „Licht-Bild-Bühne“, č. 258, 28. 10. 1931; zůstává nejasné, zda v případě německé daběrky jde o Margarete Melzerovou.

58) pe., *Artisten*. „Licht-Bild-Bühne“, č. 114, 13. 5. 1931.

59) -n, *Die fremde Mutter. Marie Dressler zum ersten Mal in Deutschland!* „Licht-Bild-Bühne“, č. 273, 14. 11. 1931.

60) Hans Pander, *Die Illusion beim Tonfilm*. „Die Kinotechnik“, č. 17, 5. 9. 1930, s. 470 – 471, a to s. 470.

61) Srov. Wolfgang Maier, *Spielfilmsynchronisation*. Frankfurt a. M. – Berlin – Bern – New York – Paris – Wien 1997, s. 93nn.

62) Srov. a n o n y m, *Doubletten*. „Der Kinematograph“, č. 157, 9. 7. 1930.

udávala tón. Její názory nemohl filmový průmysl bez zájmu přecházet. Proto se brzy začalo experimentovat s takovou estetikou zvukového filmu, která přihlížela k problémům dabingu do cizích jazyků. Objevovала se snaha

vyhýbat se pokud možno zřetelným pohybům rtů, aby při vytváření dodatečné dabingové verze nedocházelo k příliš velkým potížím. Dialogy byly natáčeny v celkovém záběru, aby pohyby rtů nebyly příliš zřetelné, rozhovory byly zaměřeny na druhého účastníka, tj. záběr ukazoval místo mluvčího posluchače, nebo si tvůrci vypomáhali dialogy bez mluvčích, tedy úseky řeči, jejichž původce nebyl v obraze vůbec viditelný.⁶³⁾

Slídivé publikum si ovšem záměru této strategie povšimlo a bránilo se proti ní; svědčí o tom zpráva Waltera Jervena o reakci na německou verzi jednoho anglického zvukového filmu: „Když hlavní postavy mluví, vidíme na plátně jejich partnery, kteří nemluví. Takhle se chtějí vyhnout potížím s nesouladem mezi zvukem a pohyby úst. Publikum se směje.“⁶⁴⁾

Trvalá averze vůči dabingu a někdy silně emocionalizovaná ostrost jeho odmítání poukazují na to, že vyznačoval mezní oblast. Mez byla dotčena nejen mediálním vytvářením syntetického člověka, ale také tím, že dabing příliš zřetelně odhaloval umělost dojmu skutečnosti. Na simulaci světa byla příliš patrná jeho „udělanost“, a to se rovnalo porušení dohody o fikci, zahrnující závazek, že simulovaný, smyšlený svět musí být podáván jako vnitřně nerozporný, uvěřitelný a věrohodný. Tak jako básník nemůže „podvádět“ a smyšlený příběh vydávat za pravdu nebo volně vymýšlet „klíčový román“, rovněž film musí zůstat spjatý s vykázanými rovinami reference. Když lidé ve zvukovém filmu hovoří možno říci „vypůjčeným hlasem“, proniká do fikce reálný svět a poukazuje na to, že k tomu, aby vznikla fikční iluze, byl použit technický trik. Číhání publika raného zvukového filmu po chybách, asynchronnosti a dalších sporných místech mělo proto také ráz sebeujišťování, že médium a jeho technika přece jen nejsou schopny dosáhnout perfektního klamu.

Dabing byl proto akceptovatelný tehdy, když jím byl klam tematizován a stal se součástí fikčního světa: Ve filmu *VELKÝ GABBO* (německá premiéra 19. 5. 1930) hrál Erich von Stroheim umělce s rozpolcenou osobností, břichomluvce, jehož vnitřní rozervanost se projevuje v dialogu s loutkou. V rámci fikčního projektu světa „dabuje“ loutku bříšní hlas, takže „klamání“ mluvící loutkou je motivováno. V souvislosti s tímto otevřeně tematizovaným a zřetelným klamem byl německý dabing poprvé nejen obecně akceptován,⁶⁵⁾ a to dokonce i takovým rozhodným odpůrcem tohoto postupu, jako byl Hans-Walther Betz, nýbrž také schvalován, protože zdvojení klamu uvedlo fikční svět znovu do rovnováhy:

63) Johannes Hermann, *Praxis der optischen Version*. „Die Filmtechnik“, č. 24, 28. 11. 1931, s. 9 – 13, a to s. 11.

64) Walter Jerven, *Das Publikum wird kritischer*. „Der Film-Kurier“, č. 191, 14. 8. 1930.

65) Srov. Hans Feld in: „Der Film-Kurier“, č. 119, 20. 5. 1930; Kurt London in: „Der Film“, č. 21, 24. 5. 1930; Hans Wollenberg in: „Licht-Bild-Bühne“, č. 120, 20. 5. 1930; anonym in: „Der Kine-matograph“, č. 116, 20. 5. 1930. Dabing byl vesměs hodnocen pozitivně, avšak pokud šlo o přijímání dabujících hlasů jako „vhodných“, názory se ještě lišily.

Geniálnost této fantastické myšlenky spočívá v dvojím vzájemném vztahu oněch dvou mystických událostí: že velký břichomluvec hovoří prostřednictvím poslušné aparatury, mluví tedy jako stínový obraz vržený na plátno, požehnaný zdánlivou skutečností, postavený do zdánlivě skutečného světa; a že na druhé straně je jeho technická obratnost založena jen na triku, neboť také jeho břišní hlas reprodukuje jako zdánlivou skutečnost aparatura.

Německá verze činí zázrak ještě zázračnějším: Gabbo mluví německy a my víme, že mu – Angličanovi [sic!] – dal svou řeč neviditelný německý mluvčí – a opět prostřednictvím aparatury.⁶⁶⁾

Byl-li klam poznatelný, nedostavoval se pocit podvodu, ale pocit, že rovnováha ve fikčním kontraktu je znovu ustavena.

Na tuto vysokou citlivost publika vůči filmovému potenciálu klamání reagovala filmová produkce tím, že klam perfekcionizovala: Pracovala s herci vystupujícími v originální verzi, nechala je ve verzích pro export předstírat pohyby rtů cizí jazyk a natáčela je bez zvuku. Dialog byl potom dabován domácími mluvčími a byl vůči rtům perfektně synchronní. V publiku tak nemohlo vzniknout žádné pobouření a je velmi pravděpodobné, že „klam“ dabingu do cizího jazyka v těchto případech vůbec nezaznamenalo. O tom, že v praxi raného zvukového filmu existovala taková forma „jazykových dabingových verzí“, se dosud nevědělo, a vyrazil to také jen jediný článek.⁶⁷⁾ Není ovšem jasné, v jaké intenzitě a jak dlouho se tato metoda internacionalizace zvukových filmů, proti jazykovým verzím sice levnější, ale i tak značně nákladná, praktikovala a zda byla používána i mimo Německo.

Celkově došlo k tomu, že se dabing cizojazyčných filmů během času prosadil, i když velmi dlouho zůstával postupem sporným.⁶⁸⁾

K technice a problémům dabingu

Nejjednodušší metodu synchronizace, již používal při vytváření ozvučeného obrazu již Oskar Messter kolem roku 1903 a s níž se pracuje ještě i dnes, představoval postup, kdy byl film promítán a k tomu se mluvilo nebo také zpívalo.⁶⁹⁾ I když tento postup vedl k dobrým výsledkům a i na počátku éry zvukového filmu byly takto dabovány různé filmy, v mnoha případech se neosvědčil, protože jej mluvčí nezvládali, třebaže všichni dabéři vystupující v raném zvukovém filmu byli vyškolení herci. Herci argumentovali tím,

66) [Hans-Walther] B e t z, *Der große Gabbo*. „Der Film“, č. 21, 2. 5. 1930.

67) Karl R i t t e r, *Die Versionen*. „Der Film-Kurier“, č. 185, 7. 8. 1930. Ritter se dovolává i příkladu filmu Alfreda Hitchcocka *JEJÍ ZPOVĚĎ*, kde byly během synchronního natáčení obrazu a zvuku dialogy Anny Ondrákové simultánně anglicky namlouvány jinou herečkou. Podle Rittera byl tento postup použit jen v případě filmu *JEJÍ ZPOVĚĎ*.

68) G. P a s e h k e (c. d., s. 44 – 45) uvádí, že dabing byl ještě v polovině 30. let z uměleckých důvodů odmítán.

69) Berthold F r e u n d, *Kurze Charakterisierung der technischen Mittel*. „Die Filmtechnik“, č. 24, 28. 11. 1931, s. 11 – 13, a to s. 12.

že dabing je příliš namáhavý, vyžaduje příliš silnou koncentraci a klade příliš velké nároky na mluvní obratnost.⁷⁰⁾

Tyto argumenty, které z dnešního hlediska zarážejí, zvláště vzhledem k tomu, že dabují i děti, je nutno chápat na jejich historickém pozadí. Práce dabéra pro zvukový film byla zcela novou oblastí herectví, s níž herci neměli žádné zkušenosti a jež je konfrontovala s podmínkami, které pro ně nejen byly nezvyklé, nýbrž odporovaly tradičnímu chápání a praxi herectví. Dosud se na hercích požadovalo uplatnění vlastní individuality a originality k tomu, aby určitou roli za pomoci mimických, gestických a výrazových prostředků „probudili k životu“, aby roli pojímali jako výraz své herecké osobnosti. Tuto svou hereckou osobnost museli však herci jako dabéři hned v zárodku potlačit, museli se přeměnit v jakýsi „přesný stroj“, zbavený všeho, co by mohlo být podporou pro životné ztvárnění role:

[Herci] je odňato vše, co se jinak pokládá za nezbytné pro umělecký výkon. Chybí mu magická atmosféra jeviště, které ho obklopuje a podporuje nesčetnými nepostižitelnými faktory, necítí se jako bytost zakomponovaná do prostoru, která současně prostor sama utváří svým tělem a naplňuje svým hlasem. [...] Konečně také nemůže postupovat tak jako mluvčí v rozhlasu, který [...] přece také ve své roli hovoří na základě procitované fantazie: dabér je vázán, i pokud jde o tempo, a to tak přísně, jak si lze jen představit. S dokonalostí přesné mechaniky musí [...] pronášet svůj part, jenž mu v přesně vypočítaném tempu předepisuje každé slovo, každou slabiku, všechny výkřiky, smích, nářek. Překážkou navíc může být záznamový mikrofon, protože jej nutí hovořit s určitou silou hlasu, kterou stanovuje zvukový technik. Často se mu stává, že musí hovořit ze svého hlediska hlasitěji nebo tišeji, než jak sám pocítuje náležitou podobu toho, co má být řečeno. Aby mluvčí nebyl vyveden z míry těmito požadavky, odůvodněnými potřebou dobrého zvukového záznamu, a aby výraz a zvuk hlasu nebyly zkarikovány a znetvořeny, je nezbytná velká přizpůsobivost a velká schopnost ovládat hlas. I když je někdy nutno mluvit „nepřirozeně“, výsledek záznamu nesmí být nepřirozený a nesmí působit přehnaně a neautenticky.⁷¹⁾

Metaforicky můžeme říci, že dabér byl něčím jako „řečovými hodinami“, které musely tikat s maximální přesností. Ale to nebylo všechno – dabing vyžadoval balancování na neobyčejně tenké hraně mezi potlačením vlastní individuality a její realizací v roli: „Úkolem dabéra je, aby se vžil do role, kterou zahrál někdo jiný, a aby si přesto zachoval určitou individualitu; pouhé kopírování nemůže nikdy vést k uspokojivému ztvárnění.“⁷²⁾ Navíc tu bylo také publikum, které očekávalo „vhodnost“ hlasů: „Výběr dabingových mluvčích ještě ztěžuje to, že divák, který vidí obraz člověka, má jistou představu o tom, jak asi tento člověk bude mluvit; mezi hlasovou a vzhledovou složkou osobnosti existuje určitá kongruence, a jsme-li v tomto bodě zklamáni, působí celek nepravdivě

70) Srov. B. Freund, c. d.; Paul H a t s c h e k, *Die Rhythmographie*. „Die Filmtechnik“, č. 3, 7. 2. 1931, s. 6 – 8 (pokud není uvedeno jinak, pocházejí z těchto dvou textů i další údaje o technice dabingu).

71) Alfred von B e c k e r a t h, *Sprechkünstlerische Aufgaben*. „Die Filmtechnik“, č. 24, 28. 11. 1931, s. 17 – 19, a to s. 17.

72) F c h, *Das Versionen-Problem*. „Der Kinematograph“, č. 84, 30. 4. 1932.

a neuspokojivě.⁷³⁾ Dabér si tedy musel nechat líbit také to, že je „použitelný“ jen pro určitou hlasovou typizaci.

Dabing vyžadoval nové chápání herectví a role a novou výrazovou techniku, a to bylo pro mnoho herců nepochybně obtížné. Na druhé straně se dabing stal novým zdrojem výdělků a někteří herci přešli právě kvůli jeho speciálním požadavkům otevřeně a zvědavě k tomuto novému typu herectví – ani takový Conrad Veidt se neostýchal pracovat jako dabér.⁷⁴⁾

Z těchto souvislostí se vysvětlí i to, proč se v této době hovořilo také o technických obtížích dabingu ve smyslu aparátu, i když samy o sobě neexistovaly, protože osvědčené techniky synchronizace byly k dispozici už od roku 1903. Technická obtíž spočívala v tom, že bylo třeba vyvinout systémy, které by vycházely vstříc problémům a psychice herců a podporovaly by je při plnění úkolu s precizní synchronností hovořit ke hře jiného herce. Z tohoto důvodu byly systémy dabingu v raném zvukovém filmu dokonce extrémně komplikované a nákladné, především pokud šlo o přípravu vlastního zvukového záznamu, protože všechny v zásadě byly určitou pomůckou pro trénink zcela precizní, časově naprosto přesné řeči a současně usilovaly o to, aby mluvčím poskytly prostor k rozvoji vlastní individuality a osobnosti.

V Německu existovalo v letech 1930 – 1931 několik takových systémů, již zmíněný systém „rytmografie“ („Rhythmographie“) Carla Roberta Bluma, systém „Organon“, „Cerny“ a konečně „Topoli“ firmy Tobis-Polyphon. Všechny systémy fungovaly relativně podobně, přičemž jejich zvláštnost spočívala v tom, že mluvčí při záznamu zvuku film **neviděli** (to je dnes nepředstavitelné). Nebudeme se zabývat jednotlivými rozdíly mezi systémy a ranou techniku dabingu představíme jen v hrubých rysech na příkladu Blumova systému „rytmografie“:⁷⁵⁾ Nejprve byl v řadě namáhavých pracovních fází na základě obrazové kopie analyzován řečový rytmus originálního dialogu, převeden do nakreslených značek a přenesen na papírové pásy. Tempo obrazové kopie bylo přitom nejprve zosminásobeno a na základě tohoto silně zpomaleného „zvětšení“ byl určen přesný časový bod vizuálního vyjádření jednotlivých slabik a také jejich důrazová nebo nedůrazová melodie. (Tato fáze byla skutečně spojena s technickým problémem, protože vyžadovala naprostou synchronnost pásu originálu a „zvětšení“; bylo proto nezbytné vyvinout speciální motory pro pohon pásů.) V této fázi práce byl získán jakýsi „rytmogram“ jazyka filmové scény, filmový pás, na němž byla přesně stanovena „geometrická pozice každé slabiky“.⁷⁶⁾ Potom byl s pomocí přístroje zvaného „rytmoskop“ napsán text, který bylo třeba pronášet, tak, že každá slabika odpovídala správnému místu filmového pásu. Pás byl kontrolován tak dlouho, až byl zcela zbaven chyb a přesně se shodoval s obrazovou kopií. Z tohoto „režijního pásu“, který „lze srovnávat s partiturou hudebního díla,

73) Tamtéž.

74) Conrad Veidt a Olga Tschechova mluvili hlavní role v německém dabingu amerického zvukového filmu ROZHODNÁ HRA (německý titul DIE NACHT DER ENTSCHEIDUNG; srov. recenzi in: „Licht-Bild-Bühne“, č. 223, 17. 9. 1931).

75) K systému „rytmografie“ srov. i J.-Dietmar Müller, *Die Übertragung fremdsprachigen Filmmaterials ins Deutsche. Eine Untersuchung zu sprachlichen und außersprachlichen Einflußfaktoren, Rahmenbedingungen, Möglichkeiten und Grenzen*. Regensburg 1982 (disertace), s. 19.

76) Paul H a t s c h e k, *Die Rhythmographie*. „Die Filmtechnik“, č. 3, 7. 2. 1931, s. 6 – 8.

obsahující všechny jednotlivé hlasy“⁷⁷⁾ se pak vytvářely jednotlivé pásy pro každou řečovou roli, z nichž bylo odstraněno vše, co k dané roli nepatřilo, aby jen příslušná role byla čitelná, a byly opatřeny speciálními značkami pro nasazení hlasu a pro důrazy. Když byly tyto pásy k dispozici, sešli se všichni dabéři ke zkoušce, na níž mohli zhlédnout film v originálním znění, aby získali cit pro svou roli. V další fázi byl pak film promítán a současně každý měl před sebou svůj dabingový pás, který probíhal „rytmomem“, synchronně spojeným s projektorem obrazu: V prohlížecím okénku tohoto přístroje mohl každý herec vidět svůj text, plně synchronní s pohyby rtů původního herce. Herci nyní na zkoušku vyslovovali svůj text a jejich řeč byla přenášena do poslechové kabiny, z níž režie současně sledovala obrazovou kopii a každého herce hned upozorňovala na případné chyby v důrazu nebo síle hlasu. Potom mluvčí řečový part několikrát nacvičovali. V poslední fázi se konalo natáčení ve zvukovém ateliéru, ovšem až o den nebo dva později, aby měli herci příležitost obohatit roli z určitého odstupu zase něčím z vlastní osobnosti. Při natáčení měli dabéři před sebou už jenom přístroj se svým řečovým pásem, aby obraz a hra cizích herců neodváděly jejich pozornost a mohli se soustředit na vlastní projev.

Z dnešního hlediska vypadá takový postup při dabingu velmi zdlouhavě. Avšak Paul Hatschek, který systém „rytmografie“ popsal pro časopis *Filmtechnik* a vyzkoušel si roli dabéra, uváděl, že pro mluvčího je jeho užití velmi jednoduché a vede k vynikajícím výsledkům.⁷⁸⁾ Za pomoci systému „rytmografie“ byl do němčiny mj. dabován film *NA ZÁPADNÍ FRONTĚ KLID* a tento dabing byl, jak jsme se zmínili, všestranně chválen. Jiné dabingové systémy, jichž během času vzniklo ještě více, než bylo uvedeno, pracovaly někdy s tím, že mluvčí během záznamu zvuku mohli zároveň vidět obrazovou kopii, ani ony se ovšem nevyhýbaly kontrole a řízení prostřednictvím dialogového pásu.

K problémům spojeným s dabingem patřil alespoň zpočátku i způsob překladu originálního jazyka, protože se teprve hledal takový styl, který by odpovídal potřebě synchronnosti s pohyby rtů a současně byl jazykově elegantní. Sice jen v případě filmu *DER TOLPATSCH* došlo k tomu, že se upozorňovalo na tak „skvělé stupidity“ (Hans-Walther Betz), jako byly magnoliové nohy a věže mlčení, avšak v článku, který napsal překladatel pracující pro zvukový film, se jako adekvátní převod uvádí i následující příklad:

Originál: „I'd give my right eye, my left arm and both legs to go!“ [„Dal bych pravé oko, levou ruku a obě nohy za to, abych tam mohl jít.“]

Doslovný překlad: „Ich würde mein rechtes Auge, meinen linken Arm und beide Beine hergeben, um hingehen zu können.“

Upravený překlad: „Ich würd(e) mein recht(es) Aug’, mein(e)n linken Arm und beide Beine geben!“⁷⁹⁾

77) Tamtéž.

78) Hatschekova zpráva je zde poněkud zjednodušující, neboť „režijní pás“ obsahoval i všechny ruchy, avšak není vysvětleno, jak byly zpracovávány.

79) Alois Johannes Lippl, *Die Kunst und Technik des Übersetzens*. „Die Filmtechnik“, č. 24, 28. 11. 1931, s. 13 – 16, a to s. 15.

Pro dabéry se tedy k potížím s plynulou řečí někdy přidávalo ještě to, že text, který měli pronášet, obsahoval různé záludnosti, protože překladatelé k volnému překladu ještě přistupovali příliš váhavě. Také ještě nebyly profesionalizovány jednotlivé úkoly při přípravě dabingových scénářů.

Jak a kdy se dabing v Německu konečně prosadil jako běžný postup při překladu cizích jazyků, nelze, jak jsme se už zmínili, přesněji stanovit. Rozhodně k tomu nedošlo před rokem 1933, avšak nejpozději v roce 1939 byl už zcela obvyklý.⁸⁰⁾ Snad je možno příklon k dabingu na úkor podtitulků, v roce 1932 rovněž etablovaných, připsat nacistické filmové politice, protože bezprostřední srozumitelnost méně poznamenávala účinek filmu. Ovšem i filmový průmysl pokládal už na počátku zvukové éry dabing za nejlepší způsob převodu jazyka pro všechny země, které byly natolik velké, aby pokryly dodatečné náklady. Dabing se prosadil ve většině zemí, jen s výjimkou zemí velmi malých a s nízkým počtem obyvatelstva, protože skýtá divákům nejsnazší přístup k filmu. – Názor panující v německých výzkumech dějin dabingu, podle něhož zahraniční filmy nebyly v době nacismu dabovány, nýbrž jen opatřovány podtitulky, aby publikum odrazovalo, neodpovídá skutečnosti, zejména pokud jde o prostotu odůvodnění.⁸¹⁾

Přeložil Petr Mareš

Přeloženo z německého originálu:

Corinna Müller, *Zuviel der deutlichen erkennbaren Differenz:*

Zum Problem der Aufführung ausländischer Tonfilme.

In: Corinna Müller: *Vom Stummfilm zum Tonfilm.*

Wilhelm Fink Verlag, München 2003, s. 291 – 312.

80) V Robbeově disertaci, datované 11. 9. 1939, se sice ještě krátce hovoří o podtitulcích u cizojazyčných filmů (s. 69), avšak dabing je probírán podrobně na rozsáhlé ploše, takže to bezpochyby už byl běžný způsob překladu cizojazyčných filmů (srov. Friedrich G. Robbe, *Die Einheitlichkeit von Bild und Klang im Tonfilm. Untersuchung über das Zusammenwirken der verschiedenen Sinnesorgane und seine Bedeutung für die tonfilmische Gestaltung.* Hamburg 1940 /disertace/, s. 75nn.). Günther Wolf, jemuž děkuji za přátelskou informaci, si vzpomíná na německy dabované filmy se Shirley Templeovou, které viděl někdy kolem poloviny či koncem 30. let v Hamburku. Navíc poukazuje na to, že mnohé hollywoodské hvězdy, jako Clark Gable, Robert Taylor, Barbara Stanwycková aj., měly status hvězd i v nacistickém Německu, takže jejich filmy byly nepochybně rovněž dabovány.

81) Srov. J.-D. Müller, c. d., s. 17 (disertace Gerharda Piseka – *Die große Illusion: Probleme und Möglichkeiten der Filmsynchronisation. Dargestellt an Woody Allens Annie Hall, Manhattan und Hannah and her Sisters.* Trier 1994, s. 50 – datuje tento údajný důsledek „národněsocialistického ideového teroru“ dokonce do období „zhruba od roku 1930“).

Citované filmy:

Aleluja (Hallelujah; King Vidor, 1929), *Alibi* (Roland West, 1929), *Atlantic* (Ewald André Dupont, 1929), *Bulldog Drummond* (F. Richard Jones, 1929), *Frankenstein* (James Whale, 1931), *Haló Paříž, zde Berlín* (Allo Berlin, ici Paris / Hallo! Hallo! Hier spricht Berlin!; Julien Duvivier, 1931), *Její zpověď* (Blackmail; Alfred Hitchcock, 1929), *Kamarádi* (Kameradschaft / La tragédie de la mine; Georg Wilhelm Pabst, 1931), *Karnevalový příběh* (Carnival Story / Rummelplatz der Liebe; Kurt Neumann, 1954), *Král tuláků* (The Vagabond King; Ludwig Berger, 1930), *Královna jedné noci* (Königin einer Nacht; Fritz Wendhausen, 1930 / La femme d'une nuit; Marcel L'Herbier, 1930 / La donna di una notte; Amleto Palermi, 1930), *Láska na rozkaz* (Liebe auf Befehl; Ernst L. Frank a Johannes Riemann, 1931), *Melodie srdcí* (Melodie des Herzens / Melody of the Heart / Mélodie du cœur / Vasarnap delutan; Hanns Schwarz, 1929), *Meluka, růže Marakeše* (Meluka, die Rose von Marakesch; Werner Schwartz a Mohamedben Rahai, 1931), *Modrý anděl* (Der blaue Engel / The Blue Angel; Josef von Sternberg; 1930), *Monte Carlo* (Ernst Lubitsch, 1931), *Na západní frontě 1918* (Westfront 1918; Georg Wilhelm Pabst, 1930), *Na západní frontě klid* (All Quiet on the Western Front; Lewis Milestone, 1930), *Noc náleží nám* (Die Nacht gehört uns / La notte e nostra; Carl Froelich a Henry Roussel, 1929), *Pod krovy Paříže* (Sous les toits de Paris; René Clair, 1930), *Poslední cesta* (Thunderbolt; Josef von Sternberg, 1929), *Předměstí* (Okrajina; Boris Barnet, 1933), *Přepojme na Hollywood* (Wir schalten um auf Hollywood; Frank Reicher, 1931), *Případ seržanta Gríši* (The Case of Sergeant Grischa; Herbert Brenon, 1930), *Rio Rita* (Luther Reed, 1929), *Román služky* (Lummox; Herbert Brenon, 1929), *Rozhodná noc* (Die Nacht der Entscheidung; Dimitri Buchowetzki, 1931), *Tanec pokračuje* (Der Tanz geht weiter; Wilhelm Dieterle, 1930), *Ti, kdo tančí* (Those Who Dance; William Beaudine; 1930), *Velký Gabbo* (The Great Gabbo; James Cruze, 1929), *Zkrocení zlé ženy* (The Taming of the Shrew; Sam Taylor; 1929), *Známost z ulice* (Street Girl; Wesley Ruggles, 1929).



Články

**JAZYKOVÉ VERZE ČESKÝCH FILMŮ
A FILMOVÝ PRŮMYSL V ČSR
VE 30. LETECH**

Ivan Klimeš

Dlouhou dobu se hledělo na produkci jazykových verzí jako na krátkodobou praxi, která předcházela dabingu (příp. podtitulkům) a která víceméně odumřela s jejich prosazením, tj. s jejich akceptováním ze strany publika. Jestliže od výroby verzí upustily záhy hollywoodské společnosti, skýtá evropská praxe ve skutečnosti obraz zcela odlišný, který svědčí o jiných pohnutkách k produkci jazykových verzí, nežli bylo čekání na technologické dořešení dabingu. Neúnavný dokumentátor ze Cinegraphu Hans-Michael Bock se ve svém pátrání po jazykových verzích z euroamerického prostoru dobral neuvěřitelné sumy asi jedenácti set titulů, přičemž jen přibližně dvě stě z nich je amerického původu, zbytek připadá na vrub evropských zemí. Z této dosud neukončené evidence rovněž vyplynulo, že výroba jazykových verzí není ani zdaleka záležitostí pouze počátků zvukové éry, ale že se s nimi setkáme ještě v i šedesátých letech.¹⁾ Na příkladu Československa s občasnými exkurzemi do Rakouska, Německa, případně Maďarska můžeme tuto skutečnost – jako *pars pro toto* – docela dobře ukázat. Československo třicátých let zde tedy bude figurovat jako jeden ze subjektů evropského filmového trhu, ovšemže jako subjekt druhořadého významu, který proto musel vyvinout více úsilí o to, aby se vůbec na mezinárodním trhu trochu prosadil.

O tom, jak dlouhodobě podceňované téma jazykové verze představují a že se na ně hledí jako na filmy druhé kategorie, resp. filmy jakoby bez vlastní identity, nejlépe vypovídají filmografické katalogy národních produkcí. K jejich zpracování vyzvala FIAF, jak známo, hned po válce. Pokud se v první generaci těchto katalogů jazykové verze vůbec objevily, pak u nich často chyběla řada různých údajů a tyto mezery leckdy nejsou zaplněny dodnes. V případě jazykových verzí českých filmů se nám kupříkladu zatím

1) Hans-Michael Bock připravil tento dosud nepublikovaný (protože zatím neuzavřený) soupis pro účastníky prvního ročníku MAGIS – Gradisca International Film Studies Spring School inspirované IX. ročníkem udínské mezinárodní filmologické konference z předešlého roku s tématem „Film and its Multiples“ a zaměřené právě na problematiku jazykových verzí. Jarní škola se konala v návaznosti na další, X. ročník udínské konference v Gradisce d’Isonzo ve dnech 21. – 28. března 2003. Přednášky, které zde zazněly, mezi nimi i tento text v anglické verzi, byly publikovány v časopise „Cinema & Cie“, Spring 2004, č. 4.

nepodařilo v řadě případů dohledat jméno zvukaře, střihače nebo architekta a ve srovnání s českých „originálem“ máme naprosto fragmentární informace také o obsazení.²⁾

* * *

Na úvod několik charakteristik filmového průmyslu v Československu třicátých let. Vyznačoval se relativně vysokou produkcí – roční průměr z let 1931 – 1938 činí více než 34 filmů ročně, přičemž na počátku třicátých let šlo o zhruba 25 filmů ročně, na konci třicátých let o 45 i více titulů. Byl to průmysl relativně soběstačný, a to v tom smyslu, že domácí produkce nebyla existenčně závislá na exportu. Síť téměř 2000 kin skýtala odbytiště, které umožňovalo domácím filmovým výrobcům přežít, zvláště, když své výrobní aktivity kombinovali s aktivitami distribučními. Kupříkladu v Rakousku to bylo přesně naopak – pouze 10 % nákladů na výrobu filmu se pokrylo z distribuce filmu na domácí půdě, zbylých 90 % kryl export.³⁾ A konečně šlo o filmový průmysl, který se již těšil jisté podpoře ze strany státu. Ta měla v letech 1932 – 1934 i podobu umělé regulace dovozu zahraničních filmů, ale hlavně spočívala v subvencování domácích filmů a později díky státní garanci i snazší dostupností krátkodobých úvěrů.

Od roku 1930, kdy se v Československu začaly vyrábět zvukové filmy, do konce roku 1938 zde vzniklo 291 celovečerních hraných filmů. Tato suma zahrnuje i české verze tří filmů z evropské produkce Paramountu a dále 39 jazykových verzí českých filmů, resp. filmů zpravidla v českém jazyce. Statisticky vzato bylo asi 16 % domácí produkce zdvojeno jazykovými mutacemi. Podstatné ovšem je, že jazykové verze zde vznikaly kontinuálně hned od roku 1930 po celá třicátá léta až do roku 1938, kdy tato praxe ustala. Na každý rok připadalo tři až pět jazykových verzí. Dobové výkazy československého filmového průmyslu⁴⁾ hovoří v letech 1933 – 1936 ještě o jazykových, vesměs německých, verzích dalších 10 filmů. V tomto případě ovšem nejde o jazykové verze paralelně natáčené, nýbrž o verze dabované. Jinými slovy – českoslovenští výrobci pořizovali pro export jak jazykové verze „autonomní“, tak verze dabované. Přitom ta dražší varianta, tedy souběžná výroba jazykových verzí početně velmi převažuje nad onou variantou levnější, tedy dabingem. Zajímavé ovšem je, že všechny tyto dabované verze mají podle dobových výkazů jinou (zpravidla nižší) metráž než výchozí originál, a to v některých případech až o několik set metrů.⁵⁾ To by mohlo znamenat, že pořizování dabované verze

2) Tyto mezery, jejichž zaplnění v budoucnu umožní jedině mezinárodně koordinovaný průzkum archivních sbírek, zdědilo po předchůdcích i ambiciózní filmografické dílo nejmladší generace *Český hraný film II. 1930 – 1945 / Czech Feature Film: 1930 – 1945* (NFA, Praha 1998).

3) Srov. Gernot Heiss, Ivan Klimeš, *Kulturní průmysl a politika. Československé a rakouské filmové hospodářství v politické krizi třicátých let*. In: Gernot Heiss, Ivan Klimeš (eds.), *Obrazy času. Český a rakouský film 30. let / Bilder der Zeit. Tschechischer und österreichischer Film der 30er Jahre*. NFA – OSI, Praha – Brno 2003, s. 336.

4) Srov.: Jiří Havelka, *Čs. filmové hospodářství I. Zvukové období 1929 – 1934*. Nakladatelství Čefis, Praha 1935, s. 102 – 110; T ý ž, *Čs. filmové hospodářství II. Rok 1935*. Nakladatelství Knihovny Filmového kurýru, Praha 1936, s. 17 – 22; T ý ž, *Čs. filmové hospodářství III. Rok 1936*. Nakladatelství Knihovny Filmového kurýru, Praha 1937, s. 23 – 26.

5) Například: *Kantor Ideál* (1932) – 2600 m / *Betragen ungenügend* – 2300 m; *Řeka* (1933) – 2550 m / *Junge Liebe* – 2085 m; *Za rádivými dveřmi* (1934) – 2345 m / *Hinter Klostertüren* – 2130 m; *Hudba srdcí* (1934) – 2800 m / *Musik der Herzen* – 2625 m.

bylo pravidelně spjato s novým sestřihem filmu „na míru“ předpokládanému zahraničnímu publiku.

Jaké byly důvody československé produkce jazykových verzí? I když zdejší filmové výrobce držel domácí trh, šlo na druhou stranu o trh malý, který jasně limitoval možné tržby a nutil tedy filmové výrobce k investiční skromnosti. S příchodem zvuku navíc stouply průměrné náklady na výrobu celovečerního filmu na čtyřnásobek. Pustit se do nákladnějších projektů byl v ČSR vždycky problém. Jedině zahraniční exploatace skýtal výrobcům šanci na navýšení zisků. Ovšem ukázalo se vlastně velmi brzy, že zahraniční dovozci budou vůči československým filmům pasivní. Na vídeňské filmové burze se ke konci němé éry předvádělo 15 i více filmů československé výroby ročně, na počátku zvukové éry odsud české filmy prakticky zmizely a když se tam vrátily, šlo až na osamocené výjimky vesměs o ty české filmy, které měly německou verzi, ať už natočenou paralelně, či dabovanou.⁶⁾ V polovině třicátých let se vedla mezi Československem a Rakouskem složitá a neúspěšná jednání o bilaterální filmové dohodě, na níž měla zájem především rakouská strana. Jeden z požadavků českých vyjednávačů byl zvýšit dovoz českých filmů do Rakouska. Československo odebíralo pravidelně prakticky celou rakouskou produkci, zatímco do rakouské distribuce se dostávaly pouze ony německé verze českých filmů. Zástupci rakouského filmového průmyslu to ovšem nebyli schopni zaručit, ačkoliv měli na dohodě eminentní zájem.⁷⁾ To uvádíme jako příklad podvázaných šancí československých výrobců na zahraničních trzích. Pokud na ně chtěli proniknout, museli dodat své filmy připravené „na klíč“, tedy v jazykové mutaci. Ve stejné pozici byly i jiné menší evropské kinematografie. Rakouští producenti například vyráběli v letech 1932 – 1935 jazykové verze pro anglosaský a francouzský trh, případně se podíleli na produkci maďarských filmů v maďarské a německé verzi (tedy pro trh rakouský, německý a švýcarský).

Přístup na tyto trhy komplikovala i ochránářská politika uplatňovaná v mnoha evropských zemích. Zhruba od poloviny dvacátých let jsme svědky aktivní obrany proti expanzi amerického filmu. Řada států jako Německo, Velká Británie, Francie, Rakousko, Maďarsko ad. přikročila ke kontingentaci dovozu, tj. ke stanovení dovozních kvót často vázaných na domácí filmovou výrobu. I když tato opatření směřovala primárně proti Hollywoodu, postihovala vlastně všechny vývozce bez rozdílu.

V československé produkci či koprodukcii vzniklo tedy 39 jazykových verzí, z toho 30 německých verzí českých filmů, 8 verzí francouzských a 1 česká verze filmu německého. Jen jako doplněk zmiňme ještě skutečnost, že na jazykové verze narazíme i u tzv. synchronizovaných filmů, tedy němých filmů dodatečně ozvučených. Například v roce 1933 byl takto synchronizován v české a německé verzi film Gustava Machatého z roku 1929 EROTIKON.

K jazykové orientaci verzí. Občasné snahy proniknout na francouzský trh zřejmě neplynuly jen z postavení, které Francie v kinematografii zaujímala, ale také ze zahraničně politické orientace meziválečného Československa – Francie patřila k hlavním spojencům mladého Československa, takže kontakty mezi oběma zeměmi se systematicky

6) Srov. rakouský časopis *Paimann's Filmlisten* z let 1930 – 1935.

7) Srov. G. Heiss, I. Klimeš, c. d., s. 345 – 353.

rozdvíjely na všech úrovních. Francouzské verze českých filmů byly vždy spjaty s kompletní obměnou obsazení (jedinou výjimku představuje francouzská verze Machatého *EXTASE*⁸⁾). Tím se tato skupina filmů výrazně liší od početnější skupiny verzí německých, kde se obsazení často z části překrývá s českou verzí. Tím se dostáváme k němčině, k dominantnímu jazyku střední Evropy, tedy i dominantnímu jazyku jazykových verzí českých filmů. I když je tato orientace českých filmových výrobců po všech stránkách logická, zasluhuje přesto stručného komentáře.

Výrobci německých verzí předpokládali jejich dvojí prodej – do Německa a do Rakouska, ale pronikali s nimi pravidelně i do dalších zemí a to snadněji nežli s verzemi českými. Větší počet cílových zemí snižoval riziko, jaké představovaly například cenzura dané země, zamítnutí dovozního povolení a jiné administrativní nástrahy. Výrobci německých verzí ovšem rovněž kalkulovali s třímilionovou německou menšinou v Československu – to byla další cílová skupina této produkce, takže i kdyby se nepodařilo umístit film v německy mluvících zemích, zůstal stále v záloze domácí trh. Výroba německých verzí tak byla vlastně několikerým způsobem jistěna, ale tato zdánlivá „idyla“ byla samozřejmě relativní. Kdybychom šli případ od případu, asi by se rozkryla různá úskalí včetně jejich ekonomických důsledků. Víme například, že německá verze filmu Martina Friče *ADJUTANT SEINER HOHEIT (Pobočník Jeho Výsosti)* z roku 1933 s Vlastou Burianem byl v Německu zakázán pro zesměšňování uniformy a že problémy měl i v Rakousku. Podobně víme, že se čeští Němci v průběhu třicátých let v souvislosti s politickým vývojem proměnili vůči domácí filmové produkci v poněkud nejistou diváckou skupinu. Už v polovině dekády měly pražské centrální úřady informace o tom, že čeští Němci domácí produkci bojkotují.⁹⁾ Vliv nacistické propagandy spolu s historickou protičeskou animozitou vykonaly své. Němci žili v Sudetech vlastním kulturním životem, který je teprve předmětem historického výzkumu, takže konkrétnější představu o recepci českého filmu v sudetoněmeckém prostředí třicátých let zatím nemáme. Jisté je, že se situace pro distributory německých verzí českých filmů v Sudetech komplikovala. V Československu třicátých let existovalo více než 350 německých kin, tj. kin provozovaných německým vlastníkem. To je asi pětina co do počtu i co do kapacity československé sítě kin, což odpovídalo procentuálnímu podílu německého obyvatelstva v Československu. Stát ovšem distribuci německých verzí reguloval. Německé verze neněmeckých filmů mohly být podle zvláštního výnosu ministerstva obchodu hrány pouze v těch obcích, kde Němci tvořili nadpoloviční většinu.¹⁰⁾ (Takových míst bylo 347.) Výjimku měla Praha, kde pro čtyřicetitisícovou německou menšinu hrálo jediné německé kino – Urania.

Význam německého publika v Československu přitom v průběhu třicátých let vzrůstal. Když museli židovští producenti, režiséři a herci opustit nacistické Německo, zamířili někteří z nich do Rakouska a snažili se etablovat v rámci rakouského filmového průmyslu.

8) Srov. *Český hraný film II. 1930 – 1945*, s. 91 – 93; A. Loacker (ed.), *Extase*. Filmarchiv Austria, Wien 2001, s. 479 – 481.

9) Srov. dopis ministerstva zahraničních věcí prezidiu ministerstva vnitra, Praha, 27. 1. 1934; Archiv MZV, III. sekce 1918 – 1939, k. 400, složka Osvěta, čj. 13.062/1934.

10) Srov. J. Havělka, *Čs. filmové hospodářství III. Rok 1936*, s. 19.

Jmenujme některé z nich – Kurt Gerron (zahynul v Osvětimi), Franzisca Gaal, Hans Jaray, Hermann Kosterlitz alias Henry Koster, Max Neufeld, Richard Oswald, Szöke Szakall, Otto Wallburg (zahynul v Osvětimi) ad. Vyráběli zde tzv. „nezávislé filmy“, tj. nezávislé na německém filmovém průmyslu, které samozřejmě nemohly být distribuovány v Německu.¹¹⁾ Zástupci rakouského filmového průmyslu se několikrát pokusili vyjednat pro tyto filmy výjimku, ale Říšská filmová komora (Reichsfilmkammer) to kategoricky odmítla. Hlavním odběratelem těchto „nezávislých filmů“ se tedy stalo právě Československo. Jde o více než dvacet německojazyčných filmů, z nichž některé vznikly také v Maďarsku a tři z nich v Československu jako filmy československé produkce, v nichž našli uplatnění právě emigranti z Německa. Zatímco měly až na jednu výjimku všechny tyto filmy realizované v Rakousku a Maďarsku pouze německou verzi, v případě oněch tří filmů československých jde vesměs o produkci spjatou s jazykovými multiplikacemi. Brněnská společnost Terra-film vyrobila v roce 1934 film ROZPUSTILÁ NOC (režie Vladimír Majer), jejíž německou verzi s názvem CSARDAS nebo též IHRE TOLLSTE NACHT režírovali němečtí emigranti Walter Kolm-Veltée, Jakob Fleck a Luise Fleck. Film měl nejen jiné režijní vedení, ale až na jednu epizodní roli i nové obsazení. Jakob Fleck a Luise Fleck režírovali pro stejnou společnost v roce 1935 ještě německou verzi filmu V CIZÍM REVÍRU (režie Vladimír Majer) pod názvem DER WILDERER VOM EGERLAND. Tady je vskutku kuriózní, že obsazení bylo identické s českou verzí a že stejný herecký ansámbl tedy vedli jiní režiséři. Třetí případ je rovněž atypický – jde o filmovou operetu TANEČEK PANNY MÁRINKY z roku 1935, kterou pro společnost Elekta natočil jiný německý emigrant Max Neufeld. Film ovšem vůbec českou verzi neměl, pouze verzi německou a francouzskou, obě režírované Maxem Neufeldem. V každé verzi bylo zcela jiné obsazení, v té německé poskytl Neufeld pracovní příležitost i dalším německým emigrantům (hraje tam například Hans Jaray). Zde je na místě zmínit, že hlavním akcionářem společnosti Elekta byl jeden z nejúspěšnějších československých filmových podnikatelů Josef Auerbach, jemuž se jako osobě židovského původu podařilo v lednu 1939 včas emigrovat.¹²⁾

K této skupině patří svým způsobem ještě i film PANENKA Roberta Landa a jeho německá verze ROBOT GIRL NR. 1 z roku 1938. Robert Land, vlastním jménem Robert Liebmann, byl rodák z Moravy, který působil řadu let jako režisér ve Vídni a poté v Berlíně.¹³⁾ Po nástupu Hitlera k moci přesídlil do Prahy, kde paradoxně realizoval českou verzi zmíněného filmu, zatímco německou verzi natočil český režisér Josef Medeotti-Boháč. ROBOT GIRL NR. 1 je vůbec poslední jazyková verze českého filmu, která byla v Československu vyrobena. Česká verze měla premiéru 31. 3. 1938, datum československé premiéry německé verze neznáme, ale cenzurována byla až v září 1938, což znamená, že už se do Sudet, které mnichovskou dohodou připadly Německé říši, nejspíš vůbec nedostala. Stejně tak už jí byl zapovězen i trh rakouský kontrolovaný vlastně už od uzavření

11) Srov. Armin Loacker – Martin Prucha (eds.), *Unerwünschtes Kino. Der deutschsprachige Emigrantenfilm 1934 – 1937*. Filmarchiv Austria, Wien 2000.

12) Srov. Petr Bednařík, *Arizace české kinematografie*. Karolinum, Praha 2003, s. 116 – 118.

13) Srov. Christian Dewald, Elisabeth Büttner, *Das tägliche Brennen. Eine Geschichte der österreichischen Films von den Anfängen bis 1945*. Residenz Verlag, Salzburg – Wien 2002, s. 361 – 365.

rakousko-německé filmové dohody z roku 1936 Říšskou filmovou komorou. *ROBOT GIRL NR. 1* byla pro společnost Metropolitan mrtvá investice.

Pro produkci, na níž participovali Židé, zvláště pak Židé, kteří emigrovali z Německa, se tedy distribuční prostor ve střední Evropě od poloviny třicátých let dramaticky zužoval. Nicméně kinematografické vztahy mezi Německem a Československem byly po celá třicátá léta velmi intenzivní a obě strany projevovaly mimořádný zájem na jejich rozvíjení. Německo kupříkladu akceptovalo podmínky kontingentního systému v Československu, spočívající v povinnosti dovozce zahraničních filmů vyrábět české filmy. Pražská filiálka společnosti Ufa zahájila výrobu v roce 1933 a do roku 1940 vyrobila celkem 15 filmů. (Mimochodem k žádnému z těchto 15 filmů nebyla vyrobena německá verze.) Ufa se k tomuto kroku odhodlala v době, kdy Německo po nástupu Adolfa Hitlera k moci ztratilo dosavadní pozice na evropských trzích.¹⁴⁾ Československo patřilo k jeho tradičním odběratelům. Ročně dováželo kolem 80 německých filmů. Naopak velké americké společnosti sdružené v MPAA se rozhodly československý trh bojkotovat, takže jejich pražské filiálky se do filmové výroby v ČSR nezapojily. Své dominantní postavení na trhu tak přenechaly v letech 1932 – 1934 Německu.

Německo si svou pozici chtělo pojistit i smluvně, obdobně jako s řadou jiných zemí (s Francií, Rakouskem, Polskem). V roce 1936 tak byla podepsána československo-německá filmová dohoda o dovozu německých filmů do Československa. Pro československou stranu byla důležitá tím, že akceptovala cenové podmínky stanovené čerstvě založeným Kartelem filmových dovozců a legitimizovala tak na mezinárodní úrovni jeho existenci.¹⁵⁾ V roce 1937 pak byla podepsána další československo-německá filmová dohoda, která zůstala v platnosti až do konce roku 1938 a která se týkala vzájemné filmové výměny. Dohoda stanovovala, že za každých 15 německých filmů dovezených do Československa bude moci být do Německa dovezen 1 český film bez kontingentního listu, tj. mimo stanovené kvóty. Podstatné přitom je, že se tu hovoří o „filmech vyrobených v ČSR v německé verzi“, dohoda tedy předpokládala jejich další produkci a poskytovala jisté záruky a výhody při jejím vývozu do Německa, samozřejmě při respektování zdejších zákonů (tj. včetně zákonů norimberských).¹⁶⁾ Zároveň stanovovala, že počet těchto německých verzí českých filmů nepřekročí ročně pět titulů, tj. že maximálně pět českých filmů může být ročně dovezeno mimo kvóty. Na ostatní filmy se již vztahoval běžný režim. Nastavení těchto početních poměrů a limitů odpovídalo reálné praxi – v Československu nebylo nikdy vyrobeno více nežli pět jazykových verzí ročně a německých filmů nakoupily československé půjčovny 82 v roce 1936 a 79 v roce 1937, tedy o něco více nežli patnáctinásobek počtu verzí.

Je třeba říci, že kinematografické vztahy s Berlínem měly v Praze ve druhé polovině třicátých let absolutní prioritu a že představitelé československého filmového průmyslu vzhlíželi k Německu s velkým respektem, ba dokonce s jistým obdivem. Imponoval jim

14) Srov. Jürgen S p i k e r, *Film und Kapital. Der Weg der deutschen Filmwirtschaft zum nationalsozialistischen Einheitskonzern*. Verlag Volker Spiess, Berlin 1975, s. 113 – 114.

15) Srov. G. H e i s s, I. K l i m e š, c. d., s. 315 – 316.

16) Text československo-německé dohody viz Jiří H a v e l k a, *Čs. filmové hospodářství IV. Rok 1937*. Nakladatelství Knihovny Filmového kurýru, Praha 1938, s. 15 – 16.

například zájem státu na německé kinematografii, přitahovaly je i centralizační tendence v organizaci filmového průmyslu v říši, zaujala je instituce říšského filmového dramaturga. Tento zájem o dění v Německu se projevil i velice početným zastoupením na mezinárodním filmovém kongresu v Berlíně – československá delegace čítala na 40 členů. Jisté sblížení či vzájemnou vstřícnost československé a německé kinematografie vnímalo s neklidem pražské ministerstvo zahraničních věcí a kriticky si ho povšimli i pozorovatelé stojící mimo filmový průmysl.¹⁷⁾ Nicméně právě toto napojení malé kinematografie na průmyslový filmový gigant tvoří podhoubí československé produkce jazykových verzí. Zároveň i stát dal najevo svůj zájem na výrobě těchto verzí, když je zahrnul do systému finančních podpor výroby. Výrobce českého filmu mohl za splnění stanovených podmínek obdržet od Filmového poradního sboru při ministerstvu obchodu základní podporu ve výši 70 000 Kč, v případě zvlášť zajímavého a žádoucího filmu pak 140 000 Kč a u filmu vynikajících kvalit mohla odměna dosáhnout až 210 000 Kč, tedy asi čtvrtiny průměrných nákladů na výrobu celovečerního hraného filmu. Za výrobu jazykové verze pak výrobce dostával příspěvek ve výši 40 000 Kč.¹⁸⁾ Dodejme, že německé verze českých filmů se samozřejmě prodávaly i do dalších zemí než jen zemí německy mluvících a že tak výrazně vylepšovaly platební bilanci. Státní podpora se nevyplácela ze státního rozpočtu, nýbrž z fondu vytvářeného z poplatků za registraci dovezených zahraničních filmů.

Podívejme se nyní, co se dá vyčíst ze soupisu oněch 42 filmů. Z hlediska produkčního jsou zde zastoupeny všechny tři možné modely. Ve 22 případech vyrobila jazykovou verzi stejná společnost, která vyrobila i verzi českou. V 10 případech přibyl při výrobě jazykové verze koproducent, a to takový, který byl etablován v cílové zemi. Například pravidelně se to týká filmů Karla Lamače, kde u německých verzí vždy figuruje i jeho berlínská společnost Ondra-Lamac-Film. Je také možné, že si tím německá verze českého filmu pořízovala německý původ, aby na ni německé úřady nahlížely jako na domácí film. V 9 případech se výroby jazykové verze ujal nový výrobce. Nejagilněji se na poli výroby jazykových verzí chovaly společnosti Elekta, která ke svým 19 českých filmům pořídila celkem 12 jazykových verzí, a Meissner, který k 20 českým filmům vyrobil 8 jazykových verzí. Tyto dva subjekty se tedy postaraly o polovinu všech jazykových verzí vyrobených v Československu. Na rozdíl od Josefa Auerbacha, který – jak už bylo řečeno – stihl před okupací emigrovat, zůstal Emil Meissner naneštěstí v Čechách. V roce 1942 odjel s transportem do Terezína a odtud byl v roce 1944 deportován do Osvětimi.¹⁹⁾

Ke změně režiséra došlo celkem v 19 případech. Přístup k jazykové verzi jako k jakémusi sériovému produktu byl tedy velice rozšířený a otázka autorství nehrála velkou roli. Opakovaně se například setkáme s tím, že jako scenárista jazykové verze je uveden její nový režisér nebo jiný nový autor, přičemž autorské vazby verze na český originál nejsou vůbec zmíněny. Na druhou stranu ale existují i případy, které naopak autorskou koncepci akcentují. To se týká EXTASE Gustava Machatého nebo filmů Karla Lamače a většiny

17) Srov. Julius Schmitt, *Filmová situace optimisticky*. „Přítomnost“ 12, 1935, č. 24, s. 377.

18) Srov. Jiří Havelka, *Čs. filmové hospodářství III. Rok 1936*, s. 16 – 18.

19) Srov. P. Bednařík, c. d., s. 120 – 121.

filmů Martina Friče, zvláště těch, kde pojítkem verzí je stejná herecká hvězda, konkrétně filmů s Vlastou Burianem.

I když ke změnám docházelo i v případech kameramanů, hudebních skladatelů či zvukařů, nejproměnlivější složkou bylo samozřejmě herecké obsazení. Pouze v jediném případě bylo obsazení obou verzí údajně plně identické, což je samo o sobě kuriozita až podezřelá. V jazykově zdvojených projektech sice nacházeli často uplatnění bilingvní herci, kteří hráli tutéž postavu v obou verzích, ale zpravidla šlo o postavy epizodní. Do hlavních rolí byly obsazovány hvězdy cílových zemí – Hans Moser, Theodor Loos, Lil Dagover, Alexander Roda-Roda, Olga Tschachowa. Výrobci jazykových verzí se tak napojovali na hvězdný systém cílových zemí, což usnadňovalo zahraniční distribuci těchto filmů. Ale existuje jedna výjimka – v jednom případě se československým výrobcům, konkrétně společností Elekta a Meissner, podařilo prostřednictvím německých verzí etablovat českou domácí hvězdu na mezinárodní scéně. Jde samozřejmě o Vlastu Buriana, který k bilingvnímu hercům patřil, takže jeho filmy, koncipované vždy jako „one man show“, mohly mít i německou verzi. Velkou popularitu v německy mluvících zemích mu přinesl hned jeho první zvukový film DER FALSCHER FELD-MARSCHALL z roku 1930. Na tento úspěch strategicky navázal filmem ER UND SEINE SCHWESTER z roku 1931, kde se spojil s českou herečkou Anny Ondra, která se jako hvězda prosadila koncem dvacátých let v německém filmu. Z 15 filmů, které Burian v letech 1930 – 1938 natočil, jich 5 vzniklo i v německé verzi s Burianem v hlavní roli. Obdobný pokus stvořit prostřednictvím jazykových verzí mezinárodní hvězdu se odehrál v letech 1935 – 1937 s jiným bilingvnímu hercem, s Rolfem Wankou. Zatímco Burian vítězil jako lidový komik, Wanka představoval typ úhledného milovníka. V uvedeném období natočil 6 filmů s německými verzemi, ale protože hereckými kvalitami nevyňikal, Burianův úspěch nezopakoval. Naopak českoslovenští výrobci vůbec nevyužili jazykový i „hvězdný“ potenciál Lídy Baarové, která se tak v Československu uplatňovala pouze v českých filmech. S projektem prosadit prostřednictvím jazykových verzí domácí hvězdu na zahraničních trzích se setkáme i v Rakousku, kde v polovině třicátých let vznikl nerealizovaný plán založit společnost, která by pro americký trh vyráběla anglické verze filmů s Paulou Wessely.²⁰⁾

Pravidelná výroba německých verzí českých filmů skýtala prostor pro větší integraci německé menšiny do českého filmového průmyslu. Tento prostor zůstal pohříchu nezaplněn. Jen příležitostně se kupříkladu objevovali v německých verzích členové ansámblu Neues deutsches Theater v Praze, ačkoliv tam působila řada zajímavých hereckých osobností. Vzácnou výjimku tvoří film DER FALL DES GENERALSTABS-OBERST REDL z roku 1931, kde hrálo osm herců z tohoto divadla, byť ne hlavní role.²¹⁾ Už vůbec pak neexistoval kontakt mezi filmovou Prahou a herci ze Sudet. Když Martin Frič koncem léta 1938 ohlásil jako gesto dobré vůle, že příští německou verzi jeho filmu obsadí výhradně herci ze sudetských divadel, bylo už dávno pozdě.

20) Srov. G. Heiss – I. Klímeš, c. d., s. 335 – 339.

21) Srov. Ivan Klímeš, *Die deutschen Prager Schauspieler und die tschechische Filmindustrie. Am Rande der deutschen Version des tschechischen Films Aféra plukovníka Redla / Der Fall des Generalstabs-Obersts Redl (1931)*. In: Alena Jakubcová – Jitka Ludvová – Václav Maidl (eds.), *Deutschsprachiges Theater in Prag. Begegnungen der Sprachen und Kulturen*. Divadelní ústav, Praha 2001, s. 362 – 365.

ILUMINACE

Ivan Klimeš: Jazykové verze českých filmů a filmový průmysl v ČSR ve 30. letech

Jazykové verze mívaly premiéru většinou s několika týdenním až několikaměsíčním zpožděním za premiérou české verze, i když existují různé výjimky. Například německá verze filmu Vladimíra Slavínského FALEŠNÁ KOČIČKA z roku 1937 DIE FALSCHKE KATZE se natáčela nikoliv paralelně s českou verzí, nýbrž s odstupem půl roku a premiéru tak měla o celý rok později. V řadě případů také vůbec neznáme datum premiéry německé verze v Československu, protože na ni tisk třeba nereagoval.

Závěrem zbývá podat informaci o tom, jaké jsou naše stávající vědomosti o dochovaných kopiích jazykových verzí vyrobených v Československu v letech 1930 – 1938. Podle našich záznamů se z oněch 42 filmů zřejmě vůbec nedochovalo celkem 11. Nedochoval se kupříkladu ani jeden z oněch tří filmů Paramountu natočených v Joinville v letech 1930 – 1931. Národní filmový archiv v Praze vlastní pouze 9 titulů, dalších 8 filmů je uloženo v Archives du film du C. N. C., Bois d'Arcy, 10 jazykových verzí se nachází v Gosfilmofondu v Rusku a 10 filmů má Bundesarchiv-Filmarchiv v Berlíně. O případném výskytu těchto filmů v dalších archivech prozatím nemáme zpráv.

PhDr. Ivan Klimeš (1957)

Vystudoval hudební a divadelní vědu na FF UK v Praze (1976 – 1981), po studiích pracoval v Čs. filmovém ústavu nejprve jako redaktor odborné literatury, poté jako vědecký pracovník. V současné době vede oddělení teorie a dějin filmu NFA a zároveň působí jako odborný asistent na katedře filmových studií FF UK. V Iluminaci, ve Filmovém sborníku historickém, Filmu a době aj. publikoval řadu studií z dějin české kinematografie a jejích kulturněhistorických kontextů; pro Iluminaci rovněž připravuje edice historických pramenů. Téma vztahu kinematografie a státu v období do roku 1945 tvoří v poslední době těžiště jeho badatelského zájmu.

(Adresa: Národní filmový archiv, oddělení teorie a dějin filmu,
Bartolomějská 11, 110 00 Praha 1)

VÝROBA JAZYKOVÝCH VERZÍ V ČESKOSLOVENSKU (a tři české Paramount-filmy), 1930 – 1938

č.	„originální“ verze	německá verze	francouzská verze	jiné	výskyt kopií
1.	C. A K. POLNÍ MARŠÁLEK (Karel Lamač; P: Elekta, 1930)	DER FALSCHER FELDMARSCHALL (Karel Lamač; P: Elekta, Ondra-Lamac-Film, 1930)			NFA, Praha
2.	C. A K. POLNÍ MARŠÁLEK (Karel Lamač; P: Elekta, 1930)		MONSIEUR LE MARÉCHAL (Karel Lamač; P: Standard, 1931)		Archives du film du C. N. C., Bois d'Arcy
3.	AFÉRA PLUKOVNÍKA REDLA (Karel Anton; P: Elekta, Sonofilm, 1931)	DER FALL DES GENERALSTABS-OBERST REDL (Karel Anton; P: Sonofilm, Elekta, 1931)			NFA, Praha
4.	KDYŽ STRUNY LKAJÍ (Friedrich Fehér; P: AB, 1930)	IHR JUNGE (Friedrich Fehér; P: Friedrich Fehér, 1931)			
5.	THE DOCTOR'S SECRET (P: Paramount, 1930)			TAJEMSTVÍ LÉKAŘOVO (Julius Lébl; P: Paramount, 1930; česká verze)	
6.	ON A JEHO SESTRA (Karel Lamač, Martin Frič; P: Elekta, 1931)	ER UND SEINE SCHWESTER (Karel Lamač; P: Elekta, Ondra-Lamac-Film, 1931)			Gossfilmofond Rossii
7.	??? (P: Paramount, 1931)			ŽENA, KTERÁ SE SMĚJE (Jan Bor; P: Paramount, 1931; česká verze)	

č.	„originální“ verze	německá verze	francouzská verze	jiné	výskyt kopií
8.	TO NEZNÁTE HADIMRŠKU (Karel Lamač, Martin Frič; P: Elekta, 1931)	WEHE, WENN ER LOSGELASSEN / UNTER GESCHÄFTSAUFSICHT (Karel Lamač, Martin Frič; P: Elekta, Ondra-Lamac-Film, 1931)			NFA, Praha
9.	???			SVĚT BEZ HRANIC (Julius Lébl; P: Paramount, 1932; česká verze)	
10.	EXTASE (Gustav Machatý; P: Elekta, Gustav Machatý, 1932)		EXTASE (Gustav Machatý; P: Elekta, 1932)		Archives du film du C. N. C., Bois d'Arcy
11.	EXTASE (Gustav Machatý; P: Gustav Machatý, Elekta, 1932)	EXTASE (Gustav Machatý; P: Elekta, Gustav Machatý, 1932)			
12.	LELIČEK VE SLUŽBÁCH SHERLOCKA HOLMESE (Karel Lamač; P: Elekta, 1932)		LE ROI BIS (Robert Beaudoin; P: Elekta, 1932)		Archives du film du C. N. C., Bois d'Arcy
13.	TISÍC ZA JEDNU NOC (Jaroslav Svára; P: Wolframfilm, 1932)	TAUSEND FÜR EINE NACHT (Max Mack; P: Wolframfilm, Avanti- -Tonfilm Berlin, 1932)			Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin
14.	GEHETZTE MENSCHEN (Friedrich Fehér; P: Emco-Film, 1932)			ŠTVANÍ LIDÉ (Friedrich Fehér, Jan Sviták; P: Panfilm, Emco-Film, 1933; česká verze)	NFA, Praha

č.	„originální“ verze	německá verze	francouzská verze	jiné	výskyt kopií
15.	POBOČNÍK JEHO VÝSOSTI (Martin Frič; P: Meissner, 1933)	ADJUTANT SEINER HOHEIT (Martin Frič; P: Meissner, 1933)			NFA, Praha
16.	KANTOR IDEÁL (Martin Frič; P: Vladimír Kabelík, 1932)		PROFESSEUR CUPIDON (Robert Beaudoin, André Chemel; P: Elekta, 1933)		Archives du film du C. N. C., Bois d'Arcy
17.	V TOM DOMEČKU POD EMAUZY (Otto Kanturek; P: Oka [= Otto Kanturek], 1933)	DAS GLÜCK VON GRINZING (Otto Kanturek; P: Oka, 1933)			
18.	DIAGNOSA X (Leo Marten; P: Dafa, 1933)	UM EIN BISSCHEN GLÜCK (von Lukawieczki; P: Dafa, 1933)			Gossfilmofond Rossii
19.	ŽIVOT JE PES (Martin Frič; P: Moldavia, 1933)	DER DOPPELBRÄUTIGAM / SO EIN HUNDELEBEN (v ČSR) (Martin Frič; P: Moldavia, Itala-Film, 1934)			Gossfilmofond Rossii Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin
20.	ŽIVOT JE PES (Martin Frič; P: Moldavia, 1933)		LA MARI RÊVÉ (Roger Capellani; P: Elekta, 1935)		Archives du film du C. N. C., Bois d'Arcy
21.	ANITA V RÁJI (Jan Sviták; P: Wolframfilm, 1934)	ANNETTE IM PARADIES (Max Obal; P: Wolframfilm, 1934)			
22.	ŽENA, KTERÁ VÍ, CO CHCE (Václav Binovec; P: Meissner, 1934)	EINE FRAU, DIE WEIß, WAS SIE WILL (Viktor Janson; P: Meissner, 1934)			Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin
23.	V CIZÍM REVÍRU (Vladimír Majer, P: Terra, 1934)	IM FREMDEN REVIER / WILDERER VOM EGERLAND (v ČSR) (Jakob Fleck, Luise Fleck; P: Terra, 1934)			NFA, Praha

č.	„originální“ verze	německá verze	francouzská verze	jiné	výskyt kopií
25.	ROZPUSTILÁ NOC (Vladimír Majer; Terra, 1934)	CSARDAS / IHRE TOLLSTE NACHT (v ČSR) (Walter Kolm-Veltée, Jakob Fleck, Luise Fleck; P: Terra, 1934)			Gossfilmofond Rossii
26.	POLIBEK VE SNĚHU (Václav Binovec; Alex, 1935)	KUSS IM SCHNEE (Rudolf Katscher; P: Praha-Paříž, 1935)			
27.	HRDINA JEDNÉ NOCI (Martin Frič; Meissner, 1935)	HELD EINER NACHT (Martin Frič, Henry Oebels- -Oebstrom; P: Meissner, 1935)			NFA, Praha
28.	KOHO JSEM VČERA LÍBAL (Jan Svoboda; Elka, 1935)		LE COUP DE TROIS (Jean de Limur; P: C. P. L. F., 1935)		Archives du film du C. N. C., Bois d'Arcy
29.	JANA (Emil Synek, Robert Land; Meissner, 1935)	JANA, DAS MÄDCHEN AUS DEM BÖHMERWALD (Robert Land; P: Meissner, 1935)			Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin
30.		HOHEIT TANZT WALZER (Max Neufeld; Elekta, 1935)	VALSE ÉTERNELLE (Max Neufeld; P: Elekta, 1936)		Archives du film du C. N. C., Bois d'Arcy
31.	SEXTÁNKA (Svatopluk Innemann; Meissner, 1936)	ARME KLEINE INGE / DIE SEXTANERIN (v ČSR) (Svatopluk Innemann; P: Meissner, 1936)			Gossfilmofond Rossii Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin
32.	DIVOCH (Jan Sviták; Meteor, 1936)	DER WILDFANG (Jan Sviták; P: Metropolitan, 1936)			Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin
33.	IRČIN ROMÁNEK (Karel Hašler; Meissner, 1936)	FLUCHT AN DIE ADRIA (Eugen Schulz-Breiden; P: Meissner, 1936)			NFA, Praha

č.	„originální“ verze	německá verze	francouzská verze	jiné	výskyt kopií
34.	ULIČKA V RÁJI (Martin Frič; Moldavia, 1936)	DAS GÄSSCHEN ZUM PARADIES (Martin Frič; P: Moldavia, Tobis, 1936)			NFA, Praha Gossfilmofond Rossii Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin
35.		PORT ARTHUR (Nicolas Farkas; Slavia-film, 1936)	PORT-ARTHUR (Nicolas Farkas; P: Slavia-film, F. C. L. Paris, 1936)		Archives du film du C. N. C., Bois d'Arcy Gossfilmofond Rossii NFA, Praha (německá verze)
36.	FALEŠNÁ KOČIČKA (Vladimír Slavinský; Elekta, 1937)	HEIRATEN – ABER WEN? (v Německu) / VERLIEBTE HERZEN (v ČSR) / DIE FALSCH KATZE (v Rakousku) (Carl Boese; P: Donau-Film, Elekta, 1938)			Gossfilmofond Rossii Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin
37.	DŮVOD K ROZVODU (Karel Lamač; P: Moldavia, 1937)	DER SCHEIDUNGSGRUND (Karel Lamač; P: Moldavia, Ondra-Lamac-Film, 1937)			Gossfilmofond Rossii
38.	ZE VŠECH JEDINÁ (Václav Binovec; P: Lloyd, 1937)	ADRESSE UNBEKANNT (Karl Heinz Martin; P: Josef Kabeláč, Th. Czernin, 1938)			
39.	POSLIČEK LÁSKY (Miroslav Cikán; P: Metropolitan, 1937)	KEIN WORT VON LIEBE (Alwin Elling; P: Lord-Film, 1937)			Gossfilmofond Rossii Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin
40.	BOŽÍ MLÝNY (Václav Wasserman; P: Meissner, 1938)	DIE GOTTES MÜHLEN (Josef Medeotti-Boháč; P: Meissner, 1938)			

č.	„originální“ verze	německá verze	francouzská verze	jiné	výskyt kopií
41.	LIDÉ POD HORAMI (Václav Wasserman; P: Meissner, 1937)	MENSCHEN IN DEN BERGEN (Václav Wasserman; P: Meissner, 1938)			
42.	PANENKA (Robert Land; P: Metropolitan, 1938)	ROBOT GIRL NR. 1 (Josef Medeotti-Boháč; P: Metropolitan, 1938)			

SUMMARY

MULTIPLE-LANGUAGE VERSIONS OF CZECH FILMS
AND THE FILM INDUSTRY IN CZECHOSLOVAKIA
IN THE 1930s

Ivan Klimeš

The production of multiple-language versions [MLVs] of films was long viewed as a short-term and mainly American practice that died out with the spread of dubbing and subtitles. Recent research however has refuted such a view and proved that on the contrary, in the Euro-American area it is Europe whose position in the production of multiple-language versions is significantly dominant and what's more, it is there that the production of language versions surprisingly continued until the 1960s. The article examines the Czechoslovak film industry that produced multiple-language versions of Czech films between 1930 and 1938. It puts this specific area into the context of the local film industry and its commercial and political relations, in particular with Germany and Austria. About 16 % of Czech films that were taken in that period were duplicated in the form of a simultaneously made language version featuring alternate cast and often even employing another director, cameraman, composer, etc. And sometimes, the language version was produced by a different company. Most of nearly forty such language versions were made for German-speaking countries and occasionally also French versions occurred. One of the Czechoslovak specifics in the period between the two world wars was the almost three-million German minority, which fact obviously favoured the Czech production of German-language versions, even though Prague authorities were receiving news about the boycott of Czech films in Sudetenland. Numerous German and Austrian film and theatre celebrities achieved recognition in the German versions of Czech films, e. g. Hans Moser, Theodor Loos, Lil Dagover, Alexander Roda-Roda or Olga Tschechowa. But on the other hand, these films also created opportunities for bilingual Czech actors. And it was just the language versions that helped the phenomenal comedian Vlasta Burian to win international fame.

For the English version of this essay see: *Multiple-language versions of Czech films and the film industry in Czechoslovakia in the 1930s*. Cinema & Cie, No. 4, Spring 2004, pp. 89 – 101.

Translated by Linda Paukertova

Články

**KONSTRUKCE
MEZINÁRODNÍHO PROSTORU
V JAZYKOVÝCH VERZÍCH
ČESKÉ VÝROBY¹⁾**

Petr Szczepanik

Zvukový film je dualistický. Jeho dualismus bývá do různé míry skrytý nebo popíráný; někdy je rozštěpení filmu dokonce stavěno na odív. Fyzické vlastnosti filmu nutně vytvářejí řez nebo střih mezi tělem a hlasem. Kinematografie se pak činí ze všech sil, aby je znovu sešila dohromady jedním švem.

Michel Chion

V letech 1928 – 1931 zkoušel evropský a severoamerický filmový průmysl nejrůznější strategie, jak zvukové filmy přizpůsobit trhu v jiných zemích. K více nebo méně úspěšným postupům patřily: dodatečné či částečné ozvučení původně němého filmu, programový návrat k poetickému němému filmu s omezením dialogů a důrazem na ruchy a hudbu, remaky úspěšných němých filmů, synopse psané na lístcích rozdáváných divákům v kině, živý překlad komentátora, titulky promítané z diapozitivů na oddělené plátno (tzv. *sidetitles*) nebo na totéž plátno jako film, mezititulky vlepované do filmového pásu, cizojazyčné sekvence vložené do základní verze, tzv. kontinentální verze amerických filmů,²⁾ kompletní cizojazyčné verze, různé metody dabování a částečného dabování.³⁾ Díky široké paletě transformací a hybridizací, jež do filmu vnesla nová technologie, filmová komodita nakrátko získala ráz variability, který měla naposledy v období rané kinematografie, a opět se výrazně posílil vliv sféry uvádění. Současně však byla tato tendence k větší variabilitě

- 1) Tato studie je mírně přepracovanou verzí příspěvku z konference „MAGIS – Gradisca International Film Studies Spring School 2003“, publikovaného původně v angličtině pod názvem *Undoing the National: Representing International Space in 1930s Czechoslovak MLVs*. „Cinema & Cie. International Film Studies Journal“ 2004, č. 2.
- 2) Tento termín v dobových textech označoval „filmy původně mluvící, k nám však dovezené jen v hudební úpravě“. Alexander Hackenschmied, *Přehled filmů 1931*. „Pestrý týden“ 6. 6. 1923, č. 23 (cit. dle Jaroslav Brož, *Alexander Hackenschmied*. ČSFÚ, Praha 1973, s. 91.).
- 3) Jeden z nejuplněnějších výčtů těchto strategií podává Donald Crafton, *History of American Cinema 4. The Talkies: American Cinema's Transition to Sound, 1926-1931*. Charles Scribner's Sons, New York 1997, s. 424 – 441.

vyvažována tendencí k větší standardizaci: film již nemohl být doprovázen mluveným slo-
vem a hudbou ve stejné míře jako dříve, nemohla být měněna rychlost jeho promítání
a především bylo mnohem obtížnější přizpůsobovat film cizímu publiku prostřednictvím
stříhových úprav a náhrady mezititulků.⁴⁾

Toto napětí mezi protichůdnými tendencemi k variabilitě a ke standardizaci je patrné
rovněž v „jazykových verzích“ (JV).⁵⁾ Na jedné straně musely JV konstruovat určitého
společného jmenovatele, jenž jim umožnil efektivně propojit rozdílné textuální varianty
a minimalizovat ekonomické náklady prostřednictvím zachování nejvyššího možného
stupně repetitivnosti ve svěře jejich produkce. Na druhé straně byly nuceny usilovat
o to, aby nějak vyšly vstříc očekáváním různých národních publik, a proto diferencovaly
stejný fikční časoprostor námětu a stejné prvky produkce tak, aby odpovídaly specifi-
kům různých kontextů recepce.

Většina z JV uváděných v ČSR nebyla amerického nebo německého původu – pro země
jako USA a Německo byla ČSR příliš malým trhem, než aby se samy věnovaly rozsáh-
lejší produkci českých JV či českému dabingu. Československo bylo navíc považováno
za zemi, kde mohou být snadno distribuovány německy mluvené filmy, a to dokonce
i v případně německých verzí snímků americké výroby (byť se nakonec ukázalo, že
jejich širšímu přijetí budou bránit politické a kulturní překážky). Výjimky představo-
valo pouze několik titulů – české verze internacionálních filmů HOLLYWOOD REVUE
a PARAMOUNT REVUE (s vloženými českými komentáři a zpívanými čísly)⁶⁾ a tři divácky
neúspěšné českojazyčné verze filmů produkovaných společností Paramount v joinvil-
leských ateliérech: TAJEMSTVÍ LÉKAŘOVO, SVĚT BEZ HRANIC a ŽENA, KTERÁ SE SMĚJE.
Zvláštní kategorii by tvořily JV vyrobené v ekonomické a personální vazbě na český fil-
mový průmysl, jejichž „původní varianta“ byla cizojazyčná, nebo v jejichž případě
existovala jen cizojazyčná varianta.⁷⁾ Celkově lze říci, že se v českém filmovém prů-
myslu JV nepoměrně více exportovaly než importovaly: během třicátých let bylo v ČSR

4) K otázce ztráty sémantické flexibility při přechodu na zvuk srov. např. Richard Maltby – Ruth
Vasey, *The International Language Problem: European Reactions to Hollywood's Conversion to Sound*.
In: David W. Ellwood – Rob Kroes (eds.), *Hollywood in Europe. Experiences of a Cultural Hegemony*.
VU University Press, Amsterdam 1994.

5) Ačkoli se v angličtině ujal termín odkazující k vícejazyčnosti či cizojazyčnosti těchto verzí (*multiple-
language versions, foreign-language versions*), v češtině se zdá být vhodnější zůstat u jednoduššího vý-
razu „jazykové verze“, protože tak nemůže dojít ke zmatení s tzv. vícejazyčnými filmy, v nichž figurují
dva a více různých jazyků vedle sebe.

6) Pro výrobu českých vložek do HOLLYWOOD REVUE angažovala firma MGM režiséra Svatopluka Innemana,
jako konferenciéry Jiřího Sedláčka a Slávku Tauberovou, kteří v ní zazpívali kuplety „Pojďte, sleč-
no, budeme si tykat“ a „Má sladká Julie“, a dále komiky Járu Kohouta a Emanu Fialu, jež vystoupili
v grotesce „Kouzelné kabiny“. Pro českou verzi PARAMOUNT REVUE byli jako konferenciéry angažováni
Jiří Voskovec s Janem Werichem, kteří společně s Jaroslavem Gradwohllem sehráli zpívaný skeč „Tři
strážníci“, pro nějž složil hudbu Jaroslav Ježek. Srov. Luboš Bartošek, *Náš film. Kapitoly z dějin
(1896 – 1945)*. Mladá fronta, Praha 1985, s. 174.

7) Termín „původní“ je zde samozřejmě třeba brát s rezervou, protože dnes se můžeme jen domýšlet, která
z verzí byla „předlohou“ a která „kopií“, přičemž někdy takovéto dělení zcela ztrácí smysl (do kate-
gorie, kde jako prototyp fungovala cizojazyčná varianta, by patřila například česká a německá verze filmu
ŠTVANÍ LIDÉ).

natočeno téměř 40 cizojazyčných verzí českých filmů a také několik původních zahraničních produkcí.⁸⁾

Tuto skutečnost je třeba vidět v souvislosti s tím, že první JV zde vznikaly v atmosféře přehnaných obav o budoucnost českého zvukového filmu. České „mluvící“ filmy mohly oslovit jen domácí publikum, a proto se zpočátku zdejšími výrobci jevílo paralelní natáčení cizojazyčných verzí jako nutná podmínka komerční úspěšnosti české produkce. Čeští výrobci zpočátku ostře vnímali rizika plynoucí ze zvýšení nákladů zvukového natáčení, uzavření zahraničního trhu pro česky mluvený film a zmenšení českého trhu vlivem malého počtu zvukových kin (což platilo v první půli roku 1930). Lokální atributy národního jazyka a sociálního prostoru, provinciálnost českých filmových hvězd i režisérů a relativně nízké technické a umělecké kvality navíc zákonitě ztěžovaly mezinárodní akceptovatelnost českých filmů v podobě originálních, ale také dabovaných nebo titulkovaných verzí. Tyto obavy a naděje se později, po rychlém přechodu českých kin na zvuk, po úspěších mluvících filmů natáčených pouze v české verzi a díky boomu divácké návštěvnosti v letech 1930 – 1931,⁹⁾ sice ukázaly jako nesprávné, ale v první polovině roku 1930, kdy se formovala praxe domácí výroby JV, vycházely z velmi pravděpodobných hypotéz.¹⁰⁾

České JV tedy podle počátečních představ neměly sloužit – jako jejich hollywoodské protějšky – upevňování mezinárodní hegemonie národního průmyslu a vývozu domácích kulturních hodnot pod rouškou cizích jazyků. Jejich hlavním cílem původně mělo být zajištění holého přežití českého filmového průmyslu snížením nákladů zvukové produkce a nepřímo pak šířením českého mluveného slova v domácích kinech.¹¹⁾ Později se situace poněkud změnila, ale hlavní motivací pro výrobu JV zůstala podpora domácí produkce: zajištění dostatečné vytíženosti a zaměstnanosti z místních zdrojů v nových ateliérech A-B na Barrandově, a tím i celkového zlevnění domácí výroby, zvýšení vývozu s pomocí cizího kapitálu a získání valut pro investice.¹²⁾ To byl také důvod, proč ministerstvo obchodu po jistou dobu podporovalo výrobu JV přidělováním dodatečných kontingentních listů na dovoz cizích filmů. Pro tuto studii je podstatné, že přínos JV pro domácí kinematografii byl spatřován i v rovině obsahové (byť šlo o názor vycházející výhradně z obchodní perspektivy, kontrastující s postoji filmové kritiky): „Přídělem kontingentních listů na cizí verze u nás natáčených filmů se skutečně podpořila domácí výroba, protože natočení filmu ve 2 verzích předpokládá námět více mezinárodní, než jsou naše lokální sužety, které českému filmu česká kritika často vyčítala.“¹³⁾

8) Jedním ze stimulů zahraničních produkcí se od roku 1933 stala potřeba využít nové velkokapacitní ateliéry A-B na Barrandově.

9) Srov. Ladislav Pištor, *Filmová návštěvnost a kina na území České republiky*. „Iluminace“ 8, 1996, č. 3, s. 43 – 44.

10) V dobovém tisku byly publikovány katastrofické propočty vycházející z vysokých licenčních poplatků za zvukovou aparaturu Tobis-Klangfilm a předpokládalo se, že jediným východiskem je efektivní využití rozdílů mezi náklady na první verze a verze následující.

11) Srov. rozsáhlou anketu o vyhlídkách českého filmového průmyslu, na niž odpovědělo šest předních filmových podnikatelů: [u], *Co bude nyní? Odborníci o nynějším stavu zvukových filmů*. „Lidové noviny“ 3. 10. 1930, s. 6; „Lidové noviny“ 10. 10. 1930, s. 13; „Lidové noviny“, 17. 10. 1930, s. 12.

12) J. Ort, *Pro cizí verze*. „Film“ 8, 1933, č. 3, s. 1 – 2.

13) [anon.], *Kontingentní listy na cizí verze*. „Film“ 8, 1933, č. 5, s. 1.

V české kinematografii třicátých let byly cizojazyčné verze natáčeny obvykle paralelně s verzemi českými, ve stejných dekoracích a kostýmech, častěji stejným režisérem a kameramanem. Vzhledem k omezeným prostředkům a velmi rychlému tempu natáčení¹⁴⁾ nedocházelo k sofistikovanějším pokusům přizpůsobovat scénu, kostýmy, syžet, sociální chování, historicko-geografické reálie a politické konotace předpokládaným preferencím cílového publika. Pokusy o narativní a jazykovou retranskripci diegeze byly naopak často velmi přímočaré, ne-li primitivní, protože sledovaly především logiku ekonomické úspornosti. Vývoz cizojazyčných verzí českých filmů přitom vyžadoval souhru postupů konstrukce společného jmenovatele, jenž zajistí ekonomickou úspornost, se strategiemi variace, které umožní nerušené přijetí zahraničním publikem.

V přítomné studii se pokusím načrtnout čtyři základní strategie, jak se tato logika úspornosti promítala do vztahů mezi textuálními variantami jako konstrukce společného jmenovatele v termínech diegetického časoprostoru. Diegezi zde budu chápat jako časoprostor příběhu, jenž je plně aktualizován až divákem během aktu recepce, a to na základě vizuálních a akustických vodítek. Rozsah a obsah diegeze jsou vymezovány na základě korelace vnětětových a vnitrotětových dat: percepce diváka a percepce postavy. Diegetické je to, co by ve fikčním světě mohla vidět a slyšet postava a co si představuje divák, že by viděl, kdyby byl na jejím místě.¹⁵⁾ Pokud budeme dále uvažovat o přepisování a adaptování diegeze, budeme sledovat současně dvě roviny: rovinu potenciální diegeze tvořené souborem vodítek pro recepci a rovinu diegeze aktualizované v recepci.

Podle Nataši Ďurovičové fungovaly americké JV nejen jako ekonomická strategie znovudobývání zahraničních trhů v podmínkách zvukového filmu, ale také jako nástroj ideologické kompenzace efektů roztříštěné subjektivity a divácké distance, které byly výsledkem konfrontace (hollywoodské) diegeze a (americkou angličtinou hovořícího) hercova těla s různými jazykovými kontexty recepce. Dabingem byl totiž nastolen nesoulad mezi hlasem a tělem, který rozbíjel akustickou jednotu diegetického prostoru, zatímco titulky byly zase chápány jako nežádoucí krok zpět k němému filmu a překážka v identifikaci diváka s postavou. JV naopak skýtaly potenciál reintegrace sociálního a lingvistického prostoru filmu s kulturním prostorem recepce prostřednictvím využití domácích herců. Vycházely z divadelního předpokladu organické jednoty hlasu a těla jakožto záruky dojmu přítomnosti a zachování jednoty subjektu.¹⁶⁾

V JV se střetává tendence zachovat organickou jednotu postavy a divákova vnoření do diegeze s nutností generovat z jednoho prostoru produkce (společný kapitál, výrobní kapacity studia, dekorace, technické prostředky, technický štáb, herci) a z jedné potenciální diegeze námětu několik textuálních variant. Prostor produkce byl spotřebováván, temporalizován (podroben časovým režimům paralelních natáčení) a zalidňován dvěma

14) V dobové praxi se české filmy ve studiu natáčely průměrně 10 – 14 dní s 30 – 50 záběry za den. Viz Jaroslav Brož, *Na prahu jubilejního roku našeho filmu III.* „Film a doba“ 4, 1958, č. 4, s. 223. Paralelní produkce JV tato čísla s největší pravděpodobností ještě zvedla.

15) Viz Edward Branigan, *Narrative Comprehension and Film*. Routledge, New York – London 1992, s. 35, 50.

16) Nataša Ďurovičová, *Translating America: The Hollywood Multilinguals 1929 – 1933*. In: Rick Altman (ed.), *Sound Theory / Sound Practice*. Routledge, New York – London 1992, s. 139 – 153.

více či méně se překrývajícími procesy produkce. Fikční časoprostor námětu byl transformován do dvou různých textů, jež během recepce poskytly vodítka pro konstituování dvou různých filmových diegezí.

Za určitých okolností ale může divákům něco bránit v představě, že by fikční časoprostor mohli vnímat stejně jako postava, kdyby byli v její situaci – což znamená překážky v jejich konstruování koherentní diegeze. Percepce postavy se může jevit jako vychýlená či narušená například tehdy, když hlas a tělo nebo pohybující se tělo a scénický prostor netvoří organickou jednotu. Tehdy za postavou začne prosvítat herec a za příběhem profilmický, fyzický materiál scény. V trhlinách diegeze se vynoří jiný, vnější prostor, který odkazuje na místo produkce samotného narativního diskurzu. V jednotlivých JV mohou trhliny a inkoherece v diegezi poukazovat na prostor produkce, který je jim společný: ve formě neznámého cizího herce s podivným přízvukem, cizokrajných lokalit, které jsou překvapivě zalidněny postavami hovořícími domácím jazykem, v podobě diskontinuity mezi reálovými a studiovými záběry nebo jako technické poruchy odkazující na proces postsynchronizace. Klíčovým dilematem JV tedy byla otázka, jak co nejefektivněji těžit z ekonomických výhod stejnosti námětu a výrobních prostředků, ale současně se co nejvíce přiblížit různosti kulturních kontextů národních obecenstev čili jak ve všech verzích obnovit ideologické hodnoty organické jednoty těla, hlasu a prostoru při co nejvyšší ekonomické úspornosti.

JV byly chápány jako něco, co českým výrobcům zajistí návratnost investic díky tomu, že to cizímu divákovi poskytne „plnou záruku pro skutečné rozpoznání prostředí, atmosféry a mentality“.¹⁷⁾ JV musely napříč jednotlivými textuálními variantami zachovat co nejvíce stejného, aniž by toto stejné působilo jako cizí. Nejviditelnějším příznakem „stejného“ je samozřejmě lidské tělo a hlas: společní hlavní protagonisté, případně vedlejší role. Nejznámějšími herci, kteří se uplatnili současně v českých i německých verzích, byli Anny Ondráková, Rolf Wanka a divadelní komik Vlasta Burian, který si velmi zakládal na své znalosti němčiny. Nicméně důležitější byly dvě obecnější formy „stejnosti“, procházející napříč textuálními variantami: jedna odpovídá prostoru produkce a diegeze, druhá prostoru recepce. V prostoru recepce nejde v první řadě o čtení stejného sémantického obsahu, o stejný výsledek „dekódování“, nýbrž o stejnou míru komunikativnosti, pocitu autentické expresivity a plné aktivizace kulturních konotací.¹⁸⁾ Stejnost v rovině prostoru recepce je efektem různosti (jazykové, herecké) v rovině produkce a diegeze, zatímco stejnost v rovině diegeze a produkce může vyvolat různé účinky v prostoru recepce. Podívejme se blíže na to, jak se v JV české kinematografie konstituovaly prvky stejnosti jako společné jmenovatele v termínech diegetického časoprostoru. Tyto společné jmenovatele musely být koncipovány tak, aby byly ekonomicky co nejefektivnější a aby vyvolávaly co nejméně „poruch“ v pragmatické dimenzi recepce.¹⁹⁾

* * *

17) [anon.], *Co je nového ve filmu*. „Národní politika“ 6. 6. 1930, č. 155, s. 5.

18) Srov. rozlišení mezi sémantickou, expresivní a fatickou dimenzí řeči ve filmu in N. Ďurovičová, *Local Ghosts: Dubbing Bodies in Early Sound Cinema*. In: Anna Antonini (ed.), *Il film e i suoi multipli*. Forum, Udine 2003, s. 89.

19) Diskusní semináře o JV, vedené Natašou Ďurovičovou a Francescem Pitassiem v rámci filmologického setkání „Gradisca Spring School 2003“, dospěly k závěru, že na poli JV existují dva druhy společných

Ve zkoumaném vzorku deseti filmů²⁰⁾ jsem identifikoval čtyři strategie konstrukce společného jmenovatele diegetického prostoru: 1. zaměnitelná lokalita, 2. neutrální místo, 3. společná historická minulost a 4. exotické prostředí. V prvním případě jde o arbitrární a mechanické přidělení dodatečného znaku, jež má napomoci tomu, aby si domácí publikum osvojilo diegezi jako sobě vlastní; v druhém případě plní kulturně nezakotvený prostor funkci jeviště dramatu univerzálních lidských hodnot; ve třetím případě se textuální varianty odvolávají na společné prvky historické zkušenosti dvou národních publik; v posledním případě je exotické prostředí využito jako „třetí člen“, pokud možno stejně vzdálený oběma kontextům recepce, a tudíž neutralizující rozdíly mezi nimi.

* * *

Pro první strategii lze uvést příklad melodramatu *V TOM DOMEČKU POD EMAUZY* (1933), který se odehrává v Praze poblíž známého kláštera, ale v německé verzi byl jednoduše přejmenován na *DAS HÄUSCHEN IN GRINZING*, přičemž Grinzing je severozápadním předměstím Vídně. V samotné scénografii filmu ale nebylo změněno nic.²¹⁾ Zajímavé je, že změna geografického zasazení dějiště se ve skutečnosti týká české verze a je orientována na českého, a nikoli rakouského diváka: v předloze k filmu, operetě Josepha Lannera, jež nese stejný název jako německá verze, je totiž dějištěm filmu Grinzing. Nicméně exteriéry filmu se nenatáčely v Praze ani ve Vídni, ale v lokalitě Liběchov u Mělníka, 40 kilometrů od Prahy.²²⁾

Druhá strategie se projevuje v *ULIČCE V RÁJI* a její německé verzi, *DAS GÄSSCHEN ZUM PARADIES* (1936). Melodrama o třech osamělých bytostech, starém pohodném, malém sirotkovi a toulavém psovi, se odehrává v městečku s neutrálními sociálními rysy.

jmenovatelů. První zahrnuje stejnost sémantického obsahu navzdory možným diferencím v recepci na straně konkrétních národních publik. Takto vyzněla srovnávací analýza Siodmakova filmu *VORUNTERSUCHUNG* a jeho francouzské verze *AUTOUR D'UNE ENQUÊTE* (1931), v níž je zachován nejen herecký styl první verze, ale také německá jména postav a ulic, a „cizost“ sociálního prostředí je dokonce explicitně potvrzena v prolínáče dvou jazykových variant jmenovky na dveřích bytu. Tato snaha zachovat maximum sémantické totožnosti tudíž vede k navrstvení dvou jazykových kontextů v rámci jedné diegeze, a tím ke zcizujícímu efektu francouzské verze. Jiný druh společného jmenovatele působí například v Pabstových verzích *ŽEBRÁČKÉ OPERY*, *DREIGROSCHENOPER* a *L'OPÉRA DE QUAT'SOUS* (1931), které směřují ke stejnosti v rovině expresivity a komunikativnosti, a to navzdory z toho plynoucím diferencím sémantického obsahu. Francouzská verze se od německé výrazně liší hereckým stylem a výstavbou postav a může být chápána jako pokus o adaptaci brechtovské divadelní koncepce pro francouzské publikum prostřednictvím posunu k melodramatičnosti, a tím i skrze konotování francouzského populárního divadelního stylu herectví a zpěvu. Společné jmenovatele verzí české kinematografie je třeba pojímat jako různě vyváženou kombinaci obou těchto druhů.

20) Kromě prvního z níže popisovaných filmů byly všechny další případy analyzovány s využitím kopií uložených v NFA. Dodatečně jsem takto vzniklou analýzu znovu přezkoumal na základě studia dalších pěti německých verzích českých filmů, jejichž kopie schraňuje Bundesarchiv-Filmarchiv v Berlíně: *POLNBLUT (POLSKÁ KREV)*; *EINE FRAU, DIE WEIB, WAS SIE WILL (ŽENA, KTERÁ VÍ, CO CHCE)*; *ROTE ROSEN – BLAUE ADRIA (DIVOCH)*; *KEIN WORT VON LIEBE (POSLÍČEK LÁSKY)*, *HEIRATEN – ABER WEN? (FALEŠNÁ KOČÍČKA)*.

21) Jaromír Kučera, *Československý film*. In: *Zvukový film let třicátých*. ČS. společnost pro šíření politických a vědeckých znalostí, Praha 1960, s. 6 – 22. Kučerovo tvrzení nebylo možno ověřit, protože se nezachovala kopie německé verze filmu.

22) Srov. *Český hraný film II. 1930 – 1945*. NFA, Praha 1998.

Jak napovídají jediné konkrétní názvy reálií – ironický název chudinské ulice „V ráji“ („Zum Paradies“), kde stojí nuzná chalupa pohodného Tobiáše (Hugo Haas v české, Hans Moser v německé verzi), nebo název týdeníku „Globus“,²³⁾ jehož majitel ve filmu plní roli dobrotivého boháče –, je diegeze konstruována jako svět s univerzálními póly: chudí kontra bohatí, děti kontra dospělí atd. Klíčovým poselstvím je překonání těchto protikladů ve všeobjímajícím sociálním smíru: bohatí se postarají o chudé, pohodný se ujme sirotka i psa, umělec se zařadí do produktivní společnosti, když dostane práci v redakci novin a všichni navzájem se zbaví osamění i chudoby. Jedinou zápornou postavou je komediant Gustav, chlapcův strýc, který ale společně s putujícím cirkusem patří k vnějšímu světu a městečko opouští. Utopická shoda společenských tříd konfrontovaných s doznívající hospodářskou krizí zabraňuje jejich specifičtějšímu vykreslení a posiluje efekt univerzality.

Ale kontrast dokumentaristických záběrů toulavých psů a civilního ladění výjevů z moderních (funkcionalistických) staveb na jedné straně s „expresionistickou“ chatrčí pohodného a dekorativní vilou majitele časopisu na straně druhé vytváří celkový efekt nespojitého, nekoherentního prostoru.²⁴⁾ Tuto inkoherenci by bylo možné interpretovat jako pokus o zhuštění mnoha tváří světa do obrazu jednoho alegorického místa, ale další příčinou z praktické oblasti je to, že obě jazykové verze čerpají ze zbytkových zdrojů pražských barrandovských ateliérů A-B Barrandov: film pravděpodobně recykluje stavby z třetího filmu – GOLEMA, pražské velkoprodukce Juliana Duviviera.²⁵⁾ Ačkoli je řada pozic kamery v obou verzích totožná, několik záběrů se opakuje v nezměněné podobě a společné jsou i některé vedlejší postavy, statisté a chlapcův pes, najdeme mezi nimi i řadu signifikantních rozdílů v jednotlivých záběrech, prvcích mizanscény, hereckém stylu hlavních protagonistů i typech vedlejších postav.²⁶⁾ Tyto rozdíly můžeme vysvětlit jako vedlejší důsledek celkové emancipace vizuálního stylu zvukového filmu v druhé půli třicátých let. Nicméně neutrální charakter sociálního prostoru je v obou verzích zřetelný ve stejné míře: nedozvíme se jméno městečka, titulky novin i útržky plakátů jsou záměrně neidentifikovatelné a všechny postavy jsou sociálně vylučné, dekontextualizované (komediant, pohodný, velkopodnikatel, sirotek).²⁷⁾

* * *

23) V montážní sekvenci z tiskárny sice vidíme tisk ilustrovaných stránek, ale titulky i obrázky jsou zcela nerozeznatelné.

24) Tento efekt je zdůrazněn mj. i nesouladem mezi rozlehlostí interiéru pohodného chatrče a jejím malým exteriérem. Tuto evidentní disproporci později sám režisér Martin Frič parodoval ve svém autotematickém filmu PYTLÁKOVA SCHOVANKA (1949).

25) Architekt GOLEMA André Andrejev navíc spolupracoval i na koncipování staveb pro ULÍČKU V RÁJI. Srov. *Český hraný film II.*

26) Např. redaktorem Globusu, jehož žádá mladý kreslíř o doporučení, je v německé verzi žena, ale v české muž; v české verzi táhne pohodný vozík se psy sám, ale v německé má zapřaženého poníka; v české verzi chybí dvě scény z poutě, které mají realistickou motivaci; v české verzi chybí spektakulární jízda kamery na jeřábu a německá je zase světelně laděna do hlubšího tónu.

27) Jedinou scénou, která by snad mohla být interpretována na pozadí dobové mezinárodní situace, byla s nadsázkou pojednaná organizovaná vzpoura dětí proti zlému chlapcovu strýci: děti se zformují do malé armády, vyrobí si vlastní zbraně z prken, trubek, vodní hadice a bláta a podniknou proti zloduchovi koordinovaný frontální útok.

Blíže si všimneme dalších dvou z uvedených modelových postupů. Jednou z klíčových strategií, kterou JV používaly k tomu, aby se jediný prostor produkce a diegetický prostor námětu přizpůsobil dvěma různým kontextům recepce, byl návrat do historického sociálního prostředí, které mohlo alespoň částečně reprezentovat společného jmenovatele pro česky a německy mluvící publika. Filmy C. A. K. POLNÍ MARŠÁLEK / DER FALSCHER FELDMARSCHALL a POBOČNÍK JEHO VYSOSTI / DER ADJUTANT SEINER HOHEIT se odehrávají v prostředí důstojníků rakouskouherské armády a němčina je tudíž zakotvena již v samotných jejich námětech. Např. v české verzi C. A. K. POLNÍHO MARŠÁLKA zaznívají německé vojenské povely, objevují se zde německé nápisy, postavy mají německá jména či hodnosti a větší část děje je situována na neutrální území vzdálené provincie – do vojenských kasáren v Haliči.

Již sama česká verze tedy obsahuje silný potenciál pro transpozici do německého kulturního prostředí. V jazykové rovině dokonce obsahuje jakési *mise-en-abîme* principu vícejazyčnosti: Burian pronese několik německých replik, které ihned opakuje v češtině.²⁸⁾ Německá verze C. A. K. POLNÍHO MARŠÁLKA téměř přesně kopíruje styl „zakonzervovaného divadla“ verze české – scénář odvozený z divadelní hry, studiovou scénu vystřídanou jen několika totožnými exteriérovými záběry hulánského cvičení, ústřední melodii a dokonce řemeslné chyby stříhové skladby (stříh přes osu ve scéně odhalení falešného maršálka), zatímco v hereckých projevech se vedlejší postavy ještě více blíží ochotnickému diletantství a německy hovořící Burian ztrácí na gestické a řečové suverenitě. Přesto se ale hvězdě podařilo zachovat integritu charakteristického komického stylu v rovině mimiky i mluvy a lze říci, že naplňuje funkce, které JV připisuje Ďurovičová: udržovat divadelní jednotu subjektu a efekt přítomnosti napříč jazykovými a sociálními prostory.

POBOČNÍK JEHO VYSOSTI / DER ADJUTANT SEINER HOHEIT (1933) vychází rovněž z divadelní hry situované do důstojnicko-šlechtického prostředí Rakousko-Uherska a děj se opět odehrává mezi Prahou a neutrální lokalitou provinčních kasáren. Film ale mnohem sofistikovaněji využívá neverbálních zvukových prvků, které posilují efekt společného jmenovatele. V úvodní scéně pistolového souboje je hlavní hrdina, nadporučík Patera (V. Burian), vyrušen od střelby zpěvem ptáků, který dokonce začne napodobovat. Melodie z Bizetovy opery *Carmen*, kterou si princ Evžen zvolil jako tajné znamení pro komunikaci se svou milenkou a pobočником Paterou, je zase hudebně hlasovým leitmotivem velké části zvukové stopy, kterou efektivně propojuje s mizanscénou. Melodie posiluje plynulost stříhových přechodů (navazující pískání různých postav), spojitost nediegetické hudby s diegetickým zvukem a motivuje řadu komických gagů.

Současně je možné ji číst jako metaforu nové zvukové technologie. Patera dostane písemný pokyn zapískat *Carmen* pod okny princovy milenky, ale není si schopen na melodii vzpomenout. Po několika neúspěšných pokusech se začne vypyptávat v řadě stojících lokajů, až mu ji nakonec jeden z nich předvede. V diegezi se takto dramatizuje metaforická reprezentace nových prostředků kinematografické mediace. Technologie zvukového záznamu a reprodukce je ukázána jako něco, co je univerzální, schopné překračovat různé prostory a sociální třídy, ale současně obtížně zachytitelné, prchavé, vyžadující mnoho komponentů a spojení na své cestě od záznamu k posluchači. Zvukový záznam není

28) Pro komplexnější lingvistickou analýzu filmu srov. článek Petra Mareše v tomto čísle „Iluminace“.

ve své materialitě bezprostředně vnímatelný (jako fotografie), protože zvuk z něj musí nejprve být rekonstruován prostřednictvím speciálního aparátu. Patera si melodii pro jistotu chce pískat celou dobu, dokud nepřijede k oknu Evženovy milenky, které má dát znamení, ale zapomene ji, když jeho kočár najede na výmol. Marně zkouší pískat řadu jiných melodií, dokud mu tu pravou nepřipomene skřípající pumpa. Později uslyšíme melodii znovu, jako zvukový flashback. Podobnou funkci v obou verzích plní také například kostelní zvony, které v jednom záběru podtrhují zklamání milenky, že pro ni princ nepřišel, v druhém pak rytmezují klesání hlav usínajících aristokratů, kteří až dosud prince zdržovali u partie karet. Tato využití nejazykových zvukových prvků jako nástroje pro spojování různých míst, objektů, postav a formálních rovin filmu lze chápat jako alegorizace zvukové technologie s jejími novými schopnostmi a omezeními, jako fikcionalizace mediálních aparátů, které měly univerzálně srozumitelný účinek.²⁹⁾ Oproti C. A K. POLNÍMU MARŠÁLKOVÍ se zde tedy na společného jmenovatele ve formě historické minulosti vrství ještě další, vedlejší prvek „stejnosti“, a sice alegorické ztvárnění zvukové technologie a jejích nových kapacit.

Obě verze mají řadu zcela nebo téměř identických záběrů i sekvencí, kopírují pozice kamery i elementární pohyby figur, sdílejí několik vedlejších postav a většinu statistů a podobně jako C. A K. POLNÍ MARŠÁLEK i neutrální názvy lokalit (Praha a provincie Mňuk, kam je Patera za trest přeložen). Ale v německé verzi je „Praha“ jednoduše přejmenována na „Vídeň“, ačkoli ve scénografii se nic nemění (srov. první ze strategií „společného jmenovatele“). Mimochodem, logičtější by bylo umístit příběh do Vídně i v české verzi, protože v něm hrají důležitou roli členové rakouské aristokracie. Nicméně tyto rozdíly jsou marginální a nejvýraznějším činitelem variace mezi oběma verzemi je nakonec improvizující Burian, jenž je paradoxně i jejich nejviditelnějším společným prvkem.

DER FALSCHER FELDMARSCHALL zažil úspěšnou berlínskou premiéru, ale ve Vídni čelil žádostem o zákaz ze strany monarchistického nacionalistického tisku, protože byl vnímán jako výsměch rakouské vojenské tradici. „Na základě těchto protestů bylo později používání starých rakouských uniforem a zesměšňování někdejší c. a k. armády v českém filmu skutečně zakázáno.“³⁰⁾ DER ADJUTANT SEINER HOHEIT byl v roce 1934 v Německu nově cenzurně přezkoušen a poté zakázán, protože zesměšňování císařské armády již nebylo politicky přijatelné ani zde. JV s Burianem tedy slučují dvě hlavní komplementární strategie: exportují vysoce adaptabilní hvězdu a využívají atributy sociálně-jazykového prostoru (a v druhém případě i zvuku) jako společného jmenovatele kulturních kontextů recepce domácího a německo-rakouského publika, které zčásti spojuje společná historická minulost (byť se vlivem politických změn tato společná minulost v důsledku stala překážkou jejich další exploatace).

29) Důležitost autoreferenční rétoriky a systematické alegorizace zvukové technologie v raných zvukových filmech zdůrazňuje mj. Thomas Elsaesser, který z tohoto poznatku odvozuje i závěry o možnosti vypracování nového typu textuální analýzy, zaměřené na performativitu mediálních aparátů uvnitř filmových diegezí – srov. např. T. Elsaesser, *Going „Live“: Body and Voice in Some Early German Sound Films*. In: Dominique Nasta – Didier Huvelle (eds.), *Le son en perspective: nouvelles recherches*. P.I.E. – Peter Lang, Bruxelles 2004, s. 155 – 168.

30) L. Bartošek, *Náš film. Kapitoly z dějin (1896 – 1945)*. Mladá fronta, Praha 1985, s. 177.

Protikladnou strategii dvojího čtení jednoho prostoru rozvíjí film ŠTVANÍ LIDÉ (1933) / GEHETZTE MENSCHEN (1932). Děj dramatu o nespravedlivě odsouzeném uprchlém vězni, jehož druhá identita je po dvaceti letech odhalena v den jeho druhé svatby, a proto se společně se synem vydává na útěk, byl situován do Marseille a na jihofrancouzský venkov. Ve zvukové stopě dominuje hudba a expresivní efekty, přičemž některé repliky jsou v české verzi dabovány.³¹⁾ Německá verze obsahuje záběry navíc,³²⁾ technicky dokonalejší ozvučení i střih zvukové stopy a z celkově je zřejmé, že režisér, původně rakouský divadelní herec maďarského původu, ji považoval za primární vzhledem k verzi české.³³⁾ Stylisticky film v obou verzích působí dojmem heterogenní koláže: klade vedle sebe dokumentární a němé hrané záběry se zrychleným pohybem, dodatečně ozvučené hudbou a ruchy, studiové scény se synchronním ozvučením, dabovaný zvuk a dominantní nediegetickou hudbu; střídají se v něm různé texturní a světelné kvality filmového materiálu i odlišné hladiny a výšky zvukového záznamu.³⁴⁾ Nejdrastičtějším projevem této heterogenity (v podobě technické poruchy) je exteriérová scéna české verze, v níž se v rozhlasovém policejním hlášení pod českým monologem slabě ozývá německý hlas (sic!).

Vzhledem k tomu, že francouzská verze filmu nevznikla, mohl exotický prostor diegeze působit jako výrazný třetí člen současně pro německé i české publikum.³⁵⁾ Narozdíl od řady jiných JV jsou zde sociální prostředí, kolorit místní krajiny a atmosféra města vykresleny detailně a sugestivně: asociativní montážní sekvence němých exteriérových záběrů skal, lodí a přístavu v úvodu je vystřídána rytmickou montáží prostřeného stolu, tancujících a hodujících svatebčanů ve venkovské truhlárně. Při útěku ulicemi Marseille se otec se synem přidávají k průvodu muzikantů a expresivní odpoutaná kamera snímá krouživými pohyby vysoké domy ve stísněných uličkách jako výraz chlapcovy úzkosti. Marseilleské exteriéry byly natáčeny bez zvuku a pouze s hlavními hereckými dvojicemi: synem režiséra Friedricha Fehéra Janem, Josefem Rovenským v české verzi a Eugenem Klöpferem ve verzi německé. Synchrony a česky mluvené scény se snímaly v pražských ateliérech A-B.³⁶⁾ Jako společný jmenovatel české a německé verze tedy figuruje především exotické prostředí a pak také přesvědčivý dvojjazyčný projev dětského protagonisty.

31) Například ve snovém výjevu s žebrákem rozdávajícím maso.

32) Např. důležitou scénu, v níž jsou otec se synem nepozorovaně vyneseni v rakvi ven z truhlárny.

33) Českou verzi společně s Féherem režíroval Jan Sviták a premiéru měla o dva měsíce později.

34) Ve svatební scéně se např. drasticky mění hlasitost při střihových přechodech; v některých interiérových záběrech české verze se při chůzi postav po dřevěné podlaze ozývají ohlušující basové tóny, jindy se do nediegetické hudby vmísí nečekaně sugestivní zvukové efekty na hranici mezi diegetickými a nediegetickými ruchy.

35) Ještě zřetelněji plní tuto funkci jugoslávské pobřeží v DIVOCHOVI a v jeho německé verzi, ROTE ROSEN – BLAUE ADRIA, kde tento „třetí prostor“ navíc získává výrazné atributy „turistické“ či „prázdninové exotiky“, která je ve filmech evokována prostřednictvím výstupů krojovaných domorodců a hlavně téměř všudypřítomných exteriérů. Jako „třetí prostor“ je možné chápat i prostředí polského velkostatku – včetně krojů, lidových písní a polských kleteb „psia krew!“ (pronášených českými stejně jako německými či rakouskými herci) – v POLSKÉ KRVÍ a její německé verzi pod názvem POLENBLUT (v obou z nich hraje hlavní roli Anny Ondráková).

36) Srov. *Český hraný film II. 1930 – 1945*.

ŠTVANÍ LIDÉ kromě toho mají rysy, které z nich činí hybrid slučující prvky několika dalších typických strategií raného zvukového filmu, konkrétně navazují na jednu z alternativních technik konstruování syntetické transnárodní diegeze – vysílání kameramanů do exotických exteriérů a kombinování tohoto materiálu se studiovými konverzačními scénami.³⁷⁾ Štvaní lidé ale paradoxně vyvolávají i účinek typický pro dabing: vezme-li v úvahu, jak vzácné byly v tehdejší české kinematografii zahraniční reály, mohli česky nebo německy hovořící francouzští svatebčané, policisté či žebráci působit na pozadí autentických exteriérů dojem jazykové nepatříčnosti, který byl typický právě pro recepci dabingu.³⁸⁾ Tento dojem byl dále posílen vložnými prvky skutečně dabované zvukové stopy. S ohledem na evidentně němě natáčené marseilleské exteriéry (příznakem němého natáčení je např. odpoutaná kamera a zrychlená frekvence pohybu) pak můžeme hovořit o křížení s postupy dodatečného ozvučování němého filmu, které diváci znali například z úspěšné *TONKY ŠIBENICE* (1930).

* * *

Popsané strategie konstrukce společného jmenovatele v termínech diegetického časoprostoru vykazují společnou snahu vytvořit silný společný základ pro komunikaci s dvěma nebo více národními publiky. Poznatky o těchto strategiích ale byly odvozeny z omezeného vzorku filmů a nelze je mechanicky zobecňovat. Nicméně korespondují s některými kvantitativními údaji o zbylých JV a také s diskurzem, který JV obklopoval. Kritika JV se realizovala ve třech rovinách: estetické, národnostně-ideologické a technicko-ekonomické. Atributy internacionality mohly být hodnoceny kladně, jako částečný návrat k mezinárodní srozumitelnosti němého filmu a vykročení českých námětů od provinčnosti ke světovosti, ale také záporně, jako ztracená šance posílení národní identity kinematografie prostřednictvím specifičnosti mluveného jazyka.³⁹⁾

Předválečný historik filmu Karel Smrž do svých *Dějiny filmu* (1933), které se soustředily především na technické otázky vývoje média, zařadil kapitolu „Hledání ztracené internacionality“. Porovnával v ní přednosti a nedostatky různých postupů, které měly překonat jazykovou specifičnost zvukového filmu: tzv. „mezinárodní verze, v nichž místo dialogů byly vlepeny titulky“; „verze v rozličných jazycích“ a dvě metody „dodatečné synchronizace“.⁴⁰⁾ Smrž považoval za nejdokonalejší a nejjednodušší postup nahrazení jednoho jazyka druhým dabingový systém berlínské společnosti Rhythmographie. Nejméně pozornosti naopak věnoval titulkům, které měly „všechny vady němého filmu, ale žádnou z předností zvukového“.⁴¹⁾ JV, které považoval za přechodnou fázi mezi titulky a dabingem, se podle něj sice zpočátku jevily jako „jediná záchrana světového trhu“ a počátek „nového období filmové internacionality“,⁴²⁾ ale brzy se ukázalo, že brání

37) Srov. Ďurovičová, *Translating America*, 147.

38) Srov. Ďurovičová, *Local Ghosts*.

39) Srov. např. Rudolf Myzet, *O situaci I.-III.* „Lidové noviny“ 1. 5. 1931, s. 18, „Lidové noviny“ 8. 5. 1931, s. 10, „Lidové noviny“ 15. 5. 1931, s. 8. Srov. též Gustav Machatý, *Co s českým filmem? „Žijeme“* 2, 1932, č. 5, s. 145 – 146.

40) K. Smrž, *Dějiny filmu*. Družstevní práce, Praha 1933, s. 561 – 567.

41) Tamtéž, s. 562.

42) Tamtéž.

plynulému průběhu prací v ateliéru, protože se ve stejných dekoracích museli střídat rozliční herci, a kromě toho byly ve srovnání s dabingem drahé. Hlavním důvodem jejich odmítnutí bylo nicméně popření principu originálu ve prospěch sériové výroby „průměrného zboží“. Mistrovské umělecké dílo se podle Smrže možnosti natočení několika verzí ze své podstaty zcela vymyká. JV totiž rozbíjejí a znehodnocují herecké i režijní pojetí původní varianty: „Umělecká pečť původního tvůrce byla z díla setřena navždy“.⁴³⁾ JV tedy zbavují originál všech podstatných uměleckých hodnot a zachovávají stejnost pouze v oblasti dekorací a dějového námětu, což jsou prvky, které odpovídají našim kategoriím prostoru produkce a diegeze (nikoli však kategorii expresivního účinku a komunikativnosti). Z estetického hlediska byly zkrátka JV chápány jako průmyslové produkty, „konservy se slovy, připravené k rozesílání do všech koutů světa.“⁴⁴⁾

Za krátkou zmínku stojí i pozdější reflexe JV: jestliže Smrž používal argumenty estetické a technicko-ekonomické, v poválečné socialistické historiografii hrála důležitou roli nejen kritika fordovského systému výroby, ale také boj proti předválečnému „kosmopolitismu a soustavnému odnárodňování naší filmové produkce“. Hlavním praktickým důvodem tohoto kosmopolitismu bylo podle Jaromíra Kučery to, že „k natáčení česko-německých verzí ve stejných dekoracích a jedním výrobním štábem bylo třeba volit náměty tak, aby svou neutralitou vyhovovaly oběma společenským prostředím“.⁴⁵⁾

Z kvantitativních údajů o lokalitách natáčení a časově-geografickém zasazení diegeze, které lze odvodit z filmografie *Český hraný film II*, vyplývá, že ze všech necelých 40 filmů, k nimž vznikly cizojazyčné verze, pouze dva extenzivněji tematizují život na českém venkově a obsahují folklórní prvky,⁴⁶⁾ zatímco devět českých verzí pracuje s více než pěti známými pražskými lokalitami. Další desítky českých verzí situuje celý děj nebo jeho část do exotických zahraničních exteriérů, případně do horské přírody, lázní nebo starodávných hradů, tři do období Rakouska-Uherska⁴⁷⁾ a jedna odkazuje na dobu středověkých rytířů.⁴⁸⁾ V této souvislosti mohu na závěr zmínit pravděpodobně výjimečný příklad filmu *FALEŠNÁ KOČIČKA V. Slavínského* a jeho německé verze, *HEIRATEN – ABER WEN?* Hlavní hrdinka filmu se v české verzi vydává studovat zvyky a jazyk lumpenproletariátu z pražského předměstí, najímá si dokonce učitele „lidové řeči“ a zpívá hospodské písničky, aby tak mohla v přestrojení za prostou dívku (sama je buržoazního původu) proniknout do měšťácké rodiny a upoutat na sebe pozornost jako nevzdělaná služka. Německá verze tento jazykově-sociální fenomén zcela opomíjí a prostředí dělnického předměstí odsouvá na okraj.⁴⁹⁾

* * *

43) Tamtéž.

44) Jaroslav A. Urban, *V továrně na slova v Joinvillu*. „Studio“ 2, 1930 – 1931, s. 206.

45) J. Kučera, *Československý film*, s. 6.

46) *LIDÉ POD HORAMI / MENSCHEN IN DEN BERGEN*; *BOŽÍ MLÝNY / DIE GOTTES MÜHLEN*. Dva venkovské filmy ze 40 by mohly tvořit přibližně polovinu množství, které odpovídá celkové české produkci 30. let.

47) Kromě dvou výše popisovaných filmů ještě špionážní drama *AFÉRA PLUKOVNÍKA REDLA / DER FALL DES GENERALSTABS-OBERST REDL*.

48) *HRDINA JEDNÉ NOCI / HELD EINER NACHT*.

49) Pro podrobné kvantitativní údaje o JV srov. článek Ivana Klimeše v tomto čísle „Iluminace“.

JV před námi otevírají novou kategorii prostoru. Diegetický prostor je v nich konstruován jako syntetický hybrid, směřují a kombinují různé referenční rámce a funkce v rovině produkce (filmové štáby střídající se na tomtéž place), diegeze (cizí herec mluvící domácím jazykem, mateřština znějící z úst exotických venkovanů) a recepce (ironický obraz sdílené historické minulosti, jenž nakonec vyvolá v jedné z cílových zemí konflikt). Diegetické prostory českých JV mají na jedné straně univerzální, zaměnitelný, takříkajíc hladký charakter, ale současně jsou vnitřně rozštěpeny. Vždy do určité míry odhalují existenci svých dvojníků, a to přinejmenším tím, že zahlazují hlubší rysy národní specifčnosti. Jedna verze odkazuje k druhé, ačkoli ta druhá pravděpodobně nikdy nebyla spatřena tímtež dobovým divákem.⁵⁰⁾ Textuální logika společného jmenovatele pak alegorizuje logiku transnárodní průmyslové produkce včetně nové zvukové technologie. Hybridní transnárodní povaha diegetických prostorů činí z JV výzvu k novému promyšlení základních otázek národní identity (nejen) české kinematografie a také obecných vztahů mezi ekonomickou logikou produkce a filmovým textem.

Petr Szczepanik, Ph.D. (1974)

Působí jako odborný asistent na FF MU v Brně a vědecký pracovník oddělení teorie a dějin filmu NFA. V současné době pracuje na výzkumu kulturních a intermediálních kontextů nástupu zvuku v české kinematografii.

(Adresa: szczepan@phil.muni.cz)

Citované filmy:

Der Adjutant seiner Hoheit (Martin Frič, 1933), *Aféra plukovníka Redla* (Karel Anton, 1931), *Autour d'une enquête* (Robert Siodmak, 1931), *Boží mlýny* (Václav Wasserman, 1938), *C. a k. polní maršálek* (Karel Lamač, 1930), *Divoch* (Jan Svíták, 1936), *Dreigroschenoper* (Georg W. Pabst, 1931), *Der Fall des Generalstabs-Oberst Redl* (Karel Anton, 1931), *Der Falsche Feldmarschall* (Karel Lamač, 1930), *Eine Frau, die weiß, was*

50) Zde odkazuji na jednu ze základních definic JV, kterou navrhla Ginette Vincendeauová. Cílem JV je podle ní adaptovat stejný text pro různá publika v krátkém časovém rozmezí, aniž by se předpokládalo, že diváci budou jednotlivé varianty srovnávat. Na rozdíl od remaků, které přepracovávají starší text a odvolávají se na filmovou paměť diváka, je tedy vztah mezi jednotlivými textuálními variantami synchronní. Viz G. Vincendeau, *Hollywood Babel: The Coming of Sound and the Multiple-Language Version*. In: Andrew Higson – Richard Maltby (eds), „*Film Europe*“ and „*Film America*“. *Cinema, Commerce and Cultural Exchange 1920 – 1939*. University of Exeter Press, Exeter 1999, s. 207 – 224 (viz český překlad v tomto čísle „*Iluminace*“). Tuto definici nicméně nelze brát jako absolutně platnou, protože existují prameny dokazující, že některé verze byly vzájemně vědomě srovnávány. Ve vztahu ke zde analyzovaným filmům mohu uvést příklad recenze, která je celá založena na srovnávání hereckých výkonů v české a německé verzi ŠTVANÝCH LIDÍ – [F. G.], „*Gehetzte Menschen*“ – *tschechisch*. „*Film-Kurier*“ 15, 4. 3. 1933, č. 55. Ať už diváci druhou či třetí viděli, nebo ne, z dobového českého tisku mohli mít alespoň informaci, že existuje.

ILUMINACE

Petr Szczepanik: Konstrukce mezinárodního prostoru v jazykových verzích české výroby

sie will (Václav Binovec, 1934), *Falešná kočička* (Vladimír Slavínský, 1937), *Das Gässchen zum Paradies* (Martin Frič, 1936), *Gehetzte Menschen* (Friedrich Fehér, 1932), *Golem* (Le Golem; Julien Duvivier, 1936), *Die Gottes Mühlen* (Václav Wasserman, 1938), *Das Häuschen in Grinzing* (Otto Kanturek, 1933), *Heiraten – aber wen?* (Carl Boese, 1938), *Held einer Nacht* (Martin Frič, Henry Oebels-Oebstrom, 1935), *Hollywood Revue* (The Hollywood Revue of 1929; Charles Reisner, Christy Cabanne, 1929), *Hrdina jedné noci* (Martin Frič, 1935), *Kein Wort von Liebe* (Alwin Elling, 1937), *Lidé pod horami* (Václav Wasserman, 1937), *Menschen in den Bergen* (Václav Wasserman, 1938), *L'Opéra de quat'sous* (Georg W. Pabst, 1931), *Paramount Revue* (Paramount on Parade; Dorothy Arzner, Otto Brower, Edmund Goulding, Victor Heerman, Edwin A. Knopf, Rowland V. Lee, Ernst Lubitsch, Lothar Mendes, Victor Schertzinger, Edward Sutherland, Frank Tuttle; režie českých vsuvek Charles de Rochefort, 1930), *Pobočník jeho výsosti* (Martin Frič, 1933), *Polenblut* (Karel Lamač, 1934), *Polská krev* (Karel Lamač, 1934), *Poslíček lásky* (Miroslav Cikán, 1937), *Pytláková schovanka* (Martin Frič, 1949), *Rote Rosen – blaue Adria* (Jan Sviták, 1936), *Svět bez hranic* (Julius Lébl, 1931), *Štvaní lidé* (Friedrich Fehér, 1933), *Tajemství lékařovo* (Julius Lébl, 1930), *Tonka Šibenic* (Karel Anton, 1930), *Ulička v ráji* (Martin Frič, 1936), *V tom domečku pod Emauzy* (Otto Kanturek, 1933), *Voruntersuchung* (Robert Siodmak, 1931), *Žena, která se směje* (Jan Bor, 1931), *Žena, která ví, co chce* (Václav Binovec, 1934).

SUMMARY

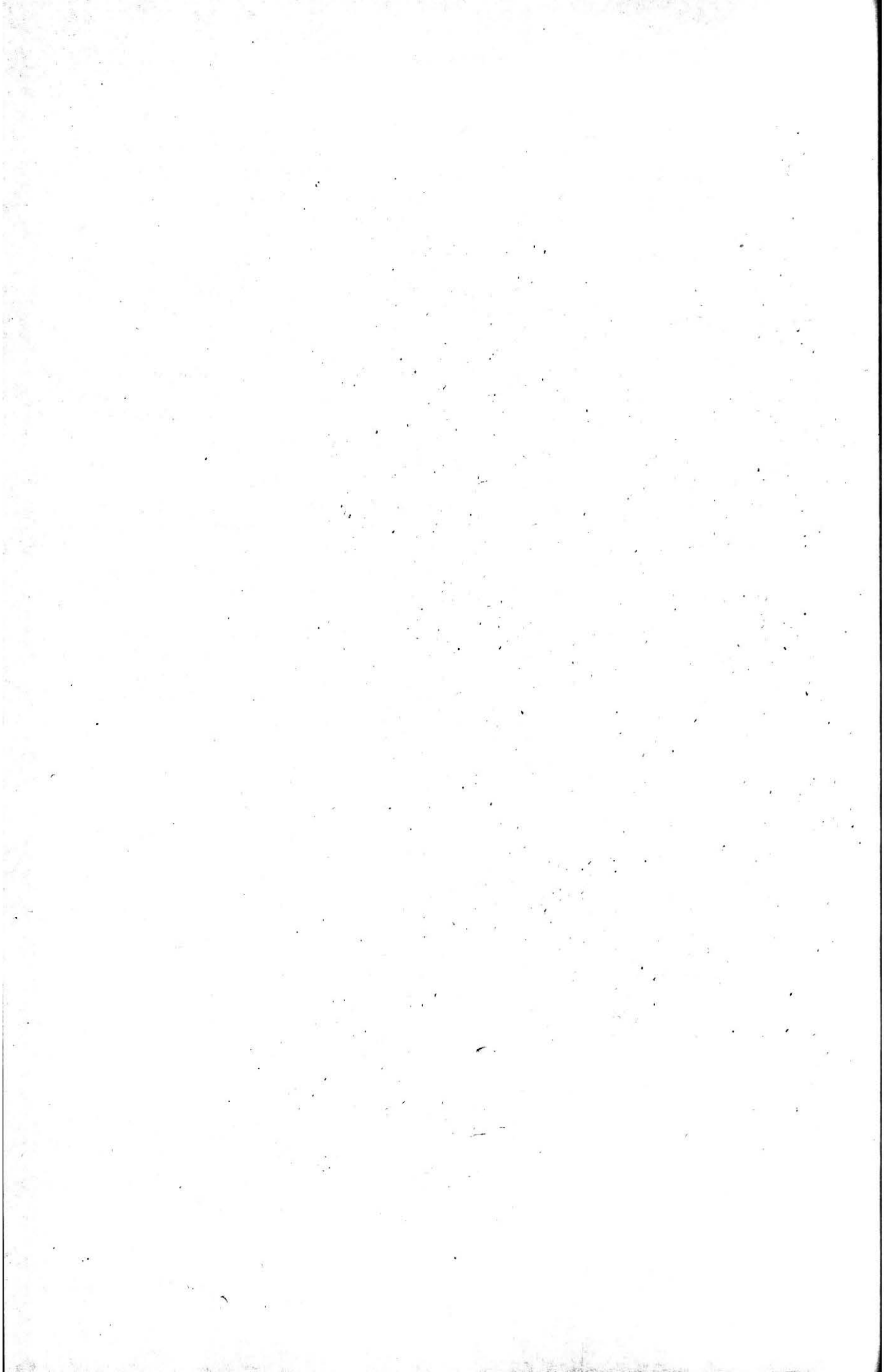
CONSTRUCTING INTERNATIONAL SPACE
IN CZECH MULTIPLE-LANGUAGE VERSIONS

Petr Szczepanik

The key dilemma of MLVs was the question how to profit from the economic advantages of the identical subject and the production means, but, at the same time, how to find the best way of approaching the diversity of cultural contexts of the different national audiences, or how to renew in all the versions the value of unity of body, voice and space. In MLVs the tendency to preserve an organic unity of the character, and the viewer's immersion in diegesis is confronted with the requirement to generate several textual variants within one space of production and from a single script.

In order for the MLVs to be a real export option for the Czechoslovak cinema of the 1930s, it was necessary to combine the techniques of construction of those elements of common denominator that would guarantee the economy with such strategies of variation that would enable an undisturbed reception on the part of foreign audiences. This paper outlines four basic strategies of how this fundamentally economical logic affected the formal relationships between the textual variants in terms of diegetic time-space. In the sample of ten films examined here, four different strategies are at work to construct the common denominator: (1) commutable locations, (2) universal time-space, (3) common historic past and (4) exotic environment. In the first case, it is the arbitrary and mechanical attribution of additional sign that helps the domestic audience accept the diegesis; in the second case the space which has no cultural anchorage functions as a stage for drama of universal human values; in the third case the different textual variants refer to shared historic experience of two national audiences; in the last case exotic space is used as a third element, preferably equally distant from both reception contexts.

Translated by Petr Szczepanik



Články

JAZYKY, HERCI
A PUBLIKUM*C. a k. polní maršálek versus Der Falsche Feldmarschall*¹⁾

Petr Mareš

Shoda a rozdílnost

Jazykové verze filmů, natáčené v prvních letech existence zvukové kinematografie, představují vyhocený příklad napětí mezi směřováním ke shodě a nezbytnou rozdílností, napětí, které je přítomné vlastně ve všech transpozicích filmového díla z jednoho jazyka do jiného, včetně postupů, které si později vydobily rozhodující postavení, tedy dabingu a užívání podtitulků.²⁾ V případě jazykových verzí se projevuje zjevná identita na rovině vyprávěného příběhu a většinou v podstatné míře rovněž v dekoracích, kostýmech, kompozici záběrů či způsobu montáže, takže se označují právě za verze a nikoli za samostatné filmy. Na druhé straně zde však několikerá inscenace s různými hereckými představiteli zakládá nepominutelnou diferenciaci v konkrétní podobě řeči a fyzickém projevu postav.

Jazykové rozdíly mezi jednotlivými verzemi (nejde jen o vynechávky, doplňky a sémantické odchylky v promluvách, ale též o odlišnosti podložené např. intonací nebo souvislostmi mezi řečí, mimikou a gestikulací) lze v obecném pohledu pojímat jako výsledek působení faktorů trojího typu:

- a) Faktorů vnitrojazykových, tedy specifických výrazových i významových rysů jednotlivých užitých jazyků.
- b) Faktorů „realizačních“, vázaných na herecký projev a herecké schopnosti představitelů téže role v různých verzích.
- c) Faktorů komunikačních, spjatých s tím, že různé verze jsou určeny různému publiku, modelují v sobě různé adresáty, lišící se nejen jazykově, ale zpravidla též národní a kulturní příslušností. Důležitost pak získávají takové aspekty, jako je národní mentalita, resp. spíše stereotypní představa o ní, kolektivní historické a kulturní zkušenosti, názory,

1) V upravené podobě byl tento článek publikován anglicky pod názvem *Languages, Actors and Audience. C. a k. polní maršálek versus Der Falsche Feldmarschall*. „Cinema & Cie. International Film Studies Journal“ 2004, č. 4, s. 66 – 71.

2) Srov. např. Corinna Müllerová, *Příliš mnoho zřetelně poznatelné odlišnosti. K problému uvádění zahraničních zvukových filmů*. V tomto čísle *Iluminace*, s. 39 – 59.

postoje a předsudky převládající v příslušné komunitě (opět tu může nastávat rozpor mezi reálnou situací a představou tvůrců filmu o ní).

Přitom pochopitelně nelze všechny difference jednoznačně vztáhnout k uvedeným faktorům, motivace některých rozdílů je už sotva možné odhalit a v nejednom případě patrně hrála nezanedbatelnou roli náhoda.

Dvě verze jedné filmové komedie

Bezpochyby vhodný materiál pro ověření uvedených tvrzení představují dvě jazykové verze komedie o falešném polním maršálkovi. Česká verze nazvaná C. A K. POLNÍ MARŠÁLEK, kterou v roce 1930 natočil režisér Karel Lamač na základě divadelní hry Emila Artura Longena s mírně odchylným titulem *C. k. polní maršálek*³⁾ (1930, premiéra 1929),⁴⁾ byla druhým českým plně zvukovým filmem (po nezdařeném melodramatu režiséra Friedricha Fehéra *KDYŽ STRUNY LKAJÍ*). Film vyprávějící příběh penzionovaného rakouského důstojníka, který využije příležitosti a vydává se za polního maršálka, vrchního armádního velitele, kalkuloval s oblibou humorných a satirických zobrazení nedávno zaniklé rakousko-uherské monarchie a po své premiéře v říjnu 1930 dosáhl neobyčejně velkého diváckého úspěchu; tím také významně podnítil rozvoj české produkce zvukových filmů. Zároveň se C. A K. POLNÍM MARŠÁLKEM prosadil divadelní komik Vlasta Burian jako (mluvící a zpívající) filmová hvězda (Burian během dvacátých let vystupoval ve čtyřech němých filmech, jež však vzbudily pozornost publika v mnohem menší míře, protože působivost jeho humoru, rozvíjeného na divadelní scéně, spočívala v pevném propojení zvukového projevu, mimiky a gestikulace a fyzické akce).

Paralelně s českou verzí komedie natočil Lamač také německou verzi s titulem *DER FALSCHER FELDMARSCHALL*, prozrazujícím předem jádro zápletky; uváděla se však i pod titulem *K. UND K. FELDMARSCHALL*, ekvivalentním názvu českému. V této verzi ztvárnil hlavní úlohu opět Vlasta Burian, vyjadřující se německy; ostatní role byly obsazeny německými a rakouskými herci. Soubor statistů je z větší části v obou verzích shodný; ve scénách, kde se hovoří, dochází někdy mezi nimi k přeskupení a příslušný krátký výrok pronáší v každé verzi jiná ze shromážděných osob. Identické jsou v české i německé verzi záběry, v nichž nezaznívá řeč a v nichž nevystupují hlavní postavy (např. aktivity vojáků po vyhlášení poplachu).

Ještě stojí za zmínku, že na dialozích německé verze se podílel populární rakousko-německý humorista Alexander Roda Roda, který byl v mládí důstojníkem a napsal mnoho

3) Rozdíl mezi názvem divadelní hry a názvem filmu není úplně nepodstatný, i když jeho zdrojem nejspíš byla náhoda či nedůslednost. Označení *c. k.* („císařský-královský“) se týkalo institucí vázaných jen na západní část rakousko-uherského soustátí (Předlitavsko), a tedy v případě armády šlo pouze o jednotky řízené Ministerstvem zemské obrany (zeměbranu). Naproti tomu podoba *c. a k.* („císařský a královský“) signalizovala platnost pro celou monarchii a vztahovala se k vojsku v resortu říšského Ministerstva války. Navíc se zde uplatňoval i aspekt časový: označení *c. a k.* se v souvislosti s armádou začalo používat až od rozkazu Františka Josefa I. ze 17. října 1889. Přehledný výklad podává Milan H o d í k, *Encyklopedie pro milovníky Švejka s mnoha vyobrazeními* [I.]. Praha 1998, s. 46 – 47.

4) Srov. E[mil] A[rtur] L o n g e n, *C. k. polní maršálek a jiné hry*. Praha 1960, s. 5 – 77.

satirických textů o monarchii, zvláště o její armádě. Roda Roda také v německé verzi ztvárnil pravého polního maršálka – jde ovšem pouze o epizodní postavu, která se objevuje až v samém závěru filmu.

V roce 1931 pak vznikla – opět v Lamačově režii – rovněž francouzská verze MONSIEUR LE MARÉCHAL, s plně francouzským obsazením a situovaná do francouzského prostředí; kopie této verze filmu však není dostupná.

Následující poznámky jsou založeny hlavně na soustavném porovnání povahy jazykové složky v úvodní části české a německé verze C. A K. POLNÍHO MARŠÁLKA (k pozdějším fázím filmu přihlížíme výběrově a soustředíme se na zvlášť charakteristické případy). Úvodní část filmu, trvající přibližně patnáct minut, má funkci expozice, v níž jsou především představovány vystupující postavy a jejich vztahy. V expozici zcela dominuje Burianem ztvárněná postava penzionovaného důstojníka, toužícího po tom, aby byl znovu přijat do aktivní služby. Důstojník je charakterizován jak niterně, tím, že je odhaleno jeho podvědomí (film otevírá scéna zhmotňující hrdinův sen), tak prostřednictvím komunikace s dalšími postavami (služebnou, číšnicí, členy „spolku starých válečníků“ shromážděnými v hostinci). Hrdinův výklad o jeho synovci poručíkovi pak uvozuje představení dalších postav, jež jsou spojeny s vojenskou posádkou v haličském městečku (zmíněný poručík, plukovník, který je velitelem posádky, plukovníkova dcera aj.).

Národnosti a jazyky

První důležitá diference obou verzí je dána národností příslušností postav a s ní souvisejícím uplatněním národních jazyků. Německá verze se odehrává v homogenním německy mluvícím prostředí; odkazy k českému etniku se nevyskytují. Hrdina ztělesněný Burianem se jmenuje Alois Buschek (zde je sice přítomna stopa českého původu, avšak grafická forma jména – jež je viditelná na dopise napsaném protagonistou – svědčí o tom, že jeho nositelem je německy mluvící Rakušan), posádce velí plukovník Gewitsch atd. Naproti tomu v české verzi je situace značně složitější. Tato verze soustavně vyzdvihuje český element, na což výrazně poukazují už zvolená jména postav. Rakouská armáda je zde plná českých důstojníků. Burian hraje setníka jménem František Procházka, velitelem posádky v Haliči je plukovník Alois Přecechtěl, jeden ze zdejších důstojníků se jmenuje Hřebík apod. (v německé verzi se objevuje odpovídající jméno Nagel). Není bez zajímavosti, že tato tendence k „počeštění“ rakouské armády už nezasahuje ty postavy, které se v rámci příběhu jednoznačně přiřazují k negativnímu pólu. Komická figurka slídivého a bojácného vojenského sluhy je tak v obou verzích vybavena jménem Sep(p)l (v německé verzi se užívá pravopisně náležité zdvojené *p*) a obdobně odhaleným špiónem je šlechtic zjevně maďarského původu Géza von Medák, resp. Medak (v německé verzi je jméno zbaveno diakritiky, již používá maďarština i čeština).⁵⁾

5) Podoba vlastních jmen nemá alespoň u hlavních postav žádné východisko v Longenově předložce. Falešný polní maršálek je u Longena opatřen česko-německým jménem Šebestián Katzelmacher (v rakouské němčině silně pejorativní, pohrdavé označení Italů); jméno se ale nijak nesémantizuje, jde pouze o groteskní efekt. V operetní úpravě z roku 1931 pak byl „přejmenován“ na Šebestiána Kramle. Velitel

Všechny postavy vystupující v české verzi ovšem hovoří plynulou češtinou. V řadě případů se přitom evidentně prosazuje konvence, podle níž se „náš“ jazyk, jazyk komunity, pro niž je dílo určeno, zmocňuje celého znázorněného světa; zcela samozřejmě tak např. v závěru filmu česky mluví polní maršálek.

Na druhé straně se opakovaně reflektuje pozice němčiny jako oficiálního jazyka rakouské armády a vůbec jako jazyka dominantního národa monarchie. V kasárnách se objevují německy formulované nápisy a osoby s armádou spjaté a armádou ovlivněné často používají německé vojenské povely a typické obraty (*abgeblasen!*, *marsch!*, *gehorsamst*, *auf mein Kommando*) a někdy sahají rovněž k dalším výrazům, jež zpravidla evokují sféru armády a administrativy (*Kriegsminister*). Vedle toho se v řeči postav vyskytuje mnoho různě zkomolených slov německého původu, příznačných pro řeč českých příslušníků rakouské armády (*feldflaška*, *raport*, *lajtnant*, *obršt*, *vachcimra*, *maník* apod.), a občas i další slova dokládající vliv němčiny na vyjadřování Čechů (*sawvirtšaft*, *šnicl*). Rakouská armáda a vůbec celá monarchie je v této verzi současně „naše“ i „cizí“.

Rozdíly v užívání jazyka

Účinek české verze je plně založen na hereckém výkonu Vlasty Buriana, v jehož řeči se propojuje evokace dojmu nenuceného každodenního vyjadřování se stylizovanou komicovou dikcí. Burianem ztělesněný setník Procházka suverénně užívá nespisovnou, tzv. obecnou češtinu a pravidelně sahá k příznakovým jazykovým prostředkům, k expresivním výrazům (*sekanice*) a expresivním obměnám slov (např. emfatické dloužení vokálů: *majór*), nápadným archaismům (*jenerál*) apod. Především však přistupuje k jazyku jako ke zdroji hry s formami i významy, jeho řeč je plná „náhodných“ přechytnutí, navozujících vztahy mezi významově protichůdnými výrazy (*magor – major*, *pověšení – povýšení*), slovních hříček, asociativních spojení mezi slovy, poukazů na jejich skryté významové potence atd. Čeština je pro Buriana v první řadě podnětem k stále znovu rozvíjeným živelným extempore.

Uvedený způsob zacházení s jazykem okrajově „zasahuje“ i některé další postavy; míra jeho uplatnění je omezována jednak tím, že tyto postavy nutně musí zůstat ve stínu protagonisty, jednak značně toporným, amatérským výkonem mnohých hereckých představitelů. Můžeme tak zaznamenat např. hru se jménem nechtěného nápadníka plukovníkovy dcery *Medák* (ve jménu shodném s lidovým pojmenováním čmeláka se aktivuje konotace „nepříjemný, neproduktivní člověk“) nebo kupení naprosto nedůležitých, absurdně působících detailních údajů (ve výčtu válečných zisků, který je součástí úvodního snu).

Německá verze demonstruje, že Burian ovládal němčinu na velmi dobré úrovni. Hercův projev lze označit jako formulačně korektní, snad jen absence labializovanosti

posádky se jmenuje Przechtiel; tuto zvláštní grafickou formu lze chápat jako výsledek snahy zamaskovat český původ příjmení. Jméno maďarského šlechtice Geza Törösz signalizuje národnost ještě výrazněji než v případě filmu.

u některých vokálů (*gehért* místo *gehört*) může naznačovat, že jde o jazyk naučený.⁶⁾ Přesto je patrné, že došlo ke ztrátě vyjadřovací suverenity. Promluvy se soustřeďují hlavně na věcnou stránku sdělení, počet příznakových jazykových prostředků je značně menší (např. proti expresivní *sekanici* stojí *schwere Schlacht*) a podstatně je oslaben moment kreativního přístupu k jazyku. Příznačně je např. rozhovor s číšnicí založený na jazykovém vtipu v německé verzi nahrazen komickou scénkou s jídelním lístkem, jež se obejde beze slov. Jazykové hříčky z české verze tak v naprosté většině případů nemají žádný ekvivalent a jen ojediněle nacházíme kompenzační pokusy zakotvené v němčině.

Povšimneme-li si protějšků dalších zmiňovaných míst filmu, musíme konstatovat v zásadě totéž. Jméno *Medak* se v německé verzi rovněž vyskytuje, avšak nijak se nesemantizuje a výčet válečných zisků je tu nápadně stručnější.

Diferenciace publika

Některé další rozdíly, které nacházíme při porovnání obou verzí, lze vztahovat k rozdílnosti cílového publika a chápat je jako doplněk k primární diferencovanosti dané užitými jazyky a národnostní příslušností postav.

Spíše jen dílčí platnost má soubor explicitních poukazů, jimiž se řeč postav vztahuje k historickému, geografickému a kulturnímu kontextu jednak českému, jednak rakouskému, resp. německému. Jen na českou verzi se např. omezuje návrh velitele posádky zazpívat si českou dětskou píseň *Já husárek malý*, vyvolávající komický efekt tím, že je zcela neadekvátní situaci i sociální pozici zúčastněných osob (německá verze scénu s návrhem pomíjí, i když by patrně nebylo příliš obtížné nalézt píseň ekvivalentního charakteru). Obdobně falešný polní maršálek sahá při hodnocení činnosti jednoho z důstojníků k přirovnání, jehož účinek se stupňuje použitím názvu stavební památky velmi dobře známé českému publiku („Musím vám říct, že jste si počínal tak jako divoký skaut na Křivoklátě“), naproti tomu v německé verzi geograficky konkretizující prvek chybí. „Sie haben sich benommen nicht wie ein Offizier, sondern wie ein Pfadfinder auf einem Sonntagsausflug“ („Choval jste se ne jako důstojník, nýbrž jako skaut na nedělním výletě“).

Na druhé straně německá verze obsahuje „navíc“ výrok spojovaný s císařem Františkem Josefem I., jež v reakci na stav haličské posádky pronáší falešný polní maršálek („Mir bleibt doch nichts erspart“ – „Ničeho nezůstanu ušetřen“),⁷⁾ nebo zmínku

6) Vlasta Burian pocházel z (uvědoměle) české rodiny žijící v Liberci, městě s výraznou převahou německého obyvatelstva. V Liberci bydlel do svých deseti let (v roce 1901 se rodina přestěhovala do Prahy). Srov. Vladimír J u s t, *Vlasta Burian. Mystérium smíchu*. Praha 2001 (2. vyd.), s. 9 – 10.

7) Údajně jde o císařův rezignovaný výrok podněcený sérií tragických událostí v jeho rodině. Srov. ironickou píseň, kterou v dramatu Karla Krause *Die letzten Tage der Menschheit* (1918 – 1919) zpívá spící (!) František Josef I.: „Der Sohn, die Frau, der Otto – / bis in die Gegenwart / bleibt meines Lebens Motto: / Mir bleibt doch nichts erspart.“ Karl K r a u s, *Die letzten Tage der Menschheit*. Berlin 1978, s. 427. Český překlad Jana Münzera formulaci poněkud posouvá: „Můj syn, má žena, Otto – / až do přítomných chvil / je mého žití motto: / Mne nikdo nešetřil.“ *Poslední dnové lidstva*. Praha 1933, s. 533. Podle jiného podání císař zmíněným výrokiem reagoval na stavby proslulého moderního architekta Adolfa Loose.

kabaretního zpěváka o tom, že se narodil ve Vídni; zmínka se stává podnětem k jedné z mála jazykových hříček, jež se v této verzi vyskytují, totiž k „povýšení“ rodáka z Dolních Rakous („Niederösterreicher“) na rodáka z Horních Rakous („Oberösterreicher“). Zároveň je ovšem třeba si povšimnout, že česká verze počítá s relativně dobrou orientovaností recipientů v německojazyčném historickém a kulturním kontextu. V obou verzích exceluje Burian předvádějící jódlování a zcela samozřejmě se předpokládá, že diváci nejen vědí o případu hejtmana z Kopníku (Köpenicku), ale že znají i jméno a také vzhled tyrolského bojovníka proti Napoleonovi Andraase Hofera.

Nesporně závažnější, přitom však obtížněji postižitelné jsou diference, do nichž se promítají předpokládané odlišné postoje cílového publika vůči rakousko-uherské monarchii a její armádě.

Tvůrci české verze mohli kalkulovat s tím, že většina diváků má k monarchii a jejím institucím vztah spíše negativní či distancovaný, avšak zároveň na ni nahlíží jako na něco skončeného a neovlivňujícího současnost. Na místě tak bylo výsměšné a satirické zobrazení, bylo však možno uplatňovat i jistý shovívavý nadhled. Tomu také odpovídá paradoxní rozpornost, jež je ve filmovém příběhu obsažena: Důstojnické chování penzionovaného setníka Procházky má ráz hrubozrné karikatury a jeho láska k uniformě je láskou k symbolu organizace, v níž lesklý povrch už nestačí zakrývat úpadek a k níž čeští diváci sotva mohli mít pozitivní postoj. Přitom je ale Procházka evidentně stylizován jako postava, která má vzbuzovat sympatie, a jeho úsilí o reaktivaci vyúsťuje do triumfálního úspěchu.⁸⁾

Verze určená německy mluvícímu publiku byla v odlišné pozici, neboť nemalé části tohoto publika bylo možno přisuzovat odlišné hodnocení nedávno ukončeného období. V souvislosti s tím je zjevné, že německá verze se snaží alespoň částečně omezit humorně satirický přístup k představitelům monarchie, armádě a „vojenskému duchu“ (tento krok ovšem zdaleka nebyl dostatečný na to, aby zabránil protestům nacionalistického rakouského tisku proti filmu).⁹⁾

Porovnání tak mj. ukazuje, že v německé verzi se projevuje nezanedbatelná tendence k tomu, aby ironické zpochybňování hodnot staré monarchie a vojenských ctností nevystupovalo příliš do popředí. Tato tendence je patrná už ve vzhledu a chování některých postav. Hrdinův synovec poručík Rudi je v německé verzi na rozdíl od verze české opravdu – jak je obdivně řečeno při pohledu na jeho fotografii – „ein fescher Offizier“ („švarný důstojník“). Také členové „spolku starých válečníků“ jsou oproti svým českým protějškům nápadně disciplinovanější a „říznější“.

Právě dlouhá scéna setkání „starých válečníků“ si ve spojitosti se sledovanými otázkami zaslouhuje zvláštní pozornost. Můžeme zaznamenat detailní rozdíly mezi verzemi,

8) Tato dvojlovnost protagonisty příběhu se obrátí i v komentáři k nové edici Longenovy hry. Na jedné straně je charakterizován jako „hubatý ctižádostivec“, na druhé straně v něm však Longen údajně „vystihl kus pravého českého vojáctví, které nikdy nebylo v rozporu se zdravým rozumem a dobrotou srdce“. I když setníkova nekritická náklonnost k armádě je zcela zjevná, hovoří se v komentáři o tom, že Longen ve hře „prověřuje rozklad císařských vojsk a rakousko-uherské monarchie prostřednictvím prostého člověka zdravého rozumu a dobrého srdce“. František Černý, *Emil Artur Longen*. In: E. A. Longen, c. d., s. 176 – 177.

9) Srov. Luboš Bartošek, *Náš film. Kapitoly z dějin (1896 – 1945)*. Praha 1985, s. 176 – 177.

např. to, že v německé verzi je jméno prince Eugena spojeno s tradičním hodnocením „der edle Ritter“ („ušlechtilý rytíř“), především však získává důležitost píseň o polním maršálkovi, kvůli níž byl hrdina penzionován. Výrok o tom, že daná píseň je zakázaná, má v německé verzi charakter seriózního upozornění, naproti tomu v české verzi pronáší „pan lékárník“ příslušnou výpověď s takovým přehráváním v intonaci a gestech, že se jeho distance vůči opatření rakouských úřadů zdá být zcela evidentní. Při porovnání obou verzí textu písně o polním maršálkovi se ukazuje, že podávají značně odlišný obraz. „Český“ polní maršálek se vyhýbá boji, dává přednost jiným aktivitám, jako je hra v karty, a v zásadě je mu veškeré válčení lhostejné („na války kašle na vsecky“); navíc je tu v nelichotivé souvislosti zmiňován i „císař pán“, který s maršálkem rád hýří („maže deku“). Německy zpívaná píseň čerpá humorné efekty z popisu maršálkova vzhledu (holá hlava, velké břicho, červený nos), současně je to však osoba, která je vybavena atributy vojáka (odvaha a obnažený meč) a chová se jako přísný velitel; vyvrcholením písně je pak vyjádření kladného vztahu podřízených k maršálkovi.

* * *

Film C. A K. POLNÍ MARŠÁLEK sice nebyl ničím více než komedií vypočítanou na komerční úspěch, z jejích dvou verzí však můžeme vyčíst řadu informací o dobové filmařské praxi a o dobových strategiích ve vztahu k diferencovanému publiku.

Prof. PhDr. Petr Mareš, CSc. (1954)

Vystudoval Filozofickou fakultu Univerzity Karlovy (obor čeština – němčina). Od ukončení studií (1978) pracuje v Ústavu českého jazyka a teorie komunikace FF UK. Zabývá hlavně problematikou stylu, textu a komunikace (mj. vztahem komunikace verbální a neverbální na příkladu filmu). Je autorem knižních publikací *Styl, text, smysl. O slovesném díle Josefa Čapka* (1989), *Text a komunikace. Jazyk v literárním díle a filmu* (1993, spolu s Alenou Macurovou), *Publicistika Josefa Čapka* (1995), „Also: nazdar!“ *Aspekty textové více-jazyčnosti* (2004).

(Adresa: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, Ústav českého jazyka a teorie komunikace, nám. Jana Palacha 2, 116 38 Praha 1)

Citované filmy:

C. a k. polní maršálek (Karel Lamač, 1930), *Der Falsche Feldmarschall / K. und K. Feldmarschall* (Karel Lamač, 1930), *Když struny lkají* (Friedrich Fehér, 1930), *Monsieur le Maréchal* (Karel Lamač, 1931).

SUMMARY

LANGUAGES, ACTORS AND AUDIENCE

C. a k. polní maršálek versus Der Falsche Feldmarschall

Petr Mareš

The article deals with language differences between multiple-language versions of films that were made at the beginning of the sound era. These differences can be generally perceived as a result of three types of factors: (i) intra-language factors, i.e. the specific expressional and semantic features of particular languages used in individual versions, (ii) "implementation" factors linked to the acting style and acting potential of the performers who play the same role in individual language versions, and (iii) communication factors related to the fact that every language version is aimed at different audience. As an example, the Czech and German version of a comedy about a false general of the army: C. A K. POLNÍ MARŠÁLEK – IMPERIAL AND ROYAL FIELD MARSHAL (1930) and DER FÄLSCHE FELDMARSCHALL – FAKE FIELD MARSHAL (1930) is examined. The most striking contrast is in the different approach to the language (the source of play with form and meaning – the source of information), in the nationality of the characters (the emphasis laid on the Czech element in the Austrian army – the homogenous German environment) and in the attitude towards the Austro-Hungarian monarchy and towards its military (the comic and satiric portrayal – the attempt to minimise the ironic dispute concerning the values of the old monarchy and military virtues).

Translated by Linda Paukertová

Články

TWO SOUNDS OF MUSIC?

Sovětský a americký muzikál ve 30. letech

Nataša Drůbková-Meyerová

Selma:

*Clatter-machines greet us and say,
We tap out a rhythm and sweep you away.
A clatter-machine, what a magical sound,
A room full of noises that spins us around*

The Workers:

*Clatter, crash and clack,
Racket, bang and crack,
Thud, whack, bam („Cvalda“)¹⁾*

Filmový muzikál vznikl koncem dvacátých a začátkem třicátých let v Americe. V té době již hollywoodská studia vypracovala systém žánrových filmů se standardizovanými atributy a rekvizitami jako western, horor, gangsterka či muzikál, a tímto žánrovým systémem ovlivnila celý filmový svět,²⁾ dokonce i kinematografii Sovětského svazu, kde „lze mluvit o „žánrech“ v pravém smyslu slova jen s jistou rezervou“³⁾. Počátky muzikálu jsou spjaté se zvukovým filmem, který se v USA objevil v roce 1927: první filmové muzikály se velmi podobají broadwayským divadelním revue; tyto „all singing films“ sestávaly z mnoha tanečních a pěveckých výstupů, které se většinou jen řadily za sebou. V muzikálu se prolínají tradice městského folklóru, cirkusu, estrády a revue – zkrátka všeho toho, co se považovalo za masovou zábavu. Jmenovitě tento druh estrádních či cirkusových výstupů (atrakcí), který se stal součástí muzikálu, inspiroval Sergeje Ejzenštejna k vytvoření jeho „montáže atrakcionů“. A právě v mejercholdovsko-ejzenštejnovském divadle Proletkultu se začátkem dvacátých let učili a pracovali dva mladí lidé, kteří spolu do Moskvy přijeli z periferie. Patnáct let poté se měli stát nejvýznamnějšími tvůrci sovětské hudební komedie: Ivan Pyrjev (*1901) a Grigorij Alexandrov (*1903). Alexandrov ve svých pamětech vzpomíná na prvotní „zanícení pro výstřednost a akrobacii“ a říká: „Sergej Michajlovič [Ejzenštejn] vyšel z Mejercholdovy biomechaniky a z divadelní excentričnosti a vydal se cestou spojení divadla s cirkusem a music-hallem. Jeviště jsme proměnili v osobitou

1) Cit. dle: <http://www.dancerinthedark.com/>.

2) Viz kapitola Ricka Altmana v knize Geoffrey Nowell-Smith (ed.), *Geschichte des internationalen Films*. Metzler, Stuttgart – Weimar 1998, s. 254.

3) Maja Turóvska ja, *Volga-Volga i jijo vremja*. „Kinovědeckije zapiski“ 45, 2000, s. 131.

cirkusovou manéž, přičemž se děj představení přenášel přímo do hlediště. Nespočet akrobatických, gymnastických a hudebních čísel, či atrakcionů, jak je nazýval Ejzenštejn, mělo za úkol zprostředkovat divákovi agitační význam představení.⁴⁾

Když hovoříme o „rudém Hollywoodu“, máme na mysli hudební komedie těchto dvou režisérů, filmy, které se na první pohled mohou zdát podobné americkým. Přestože se poslední dobou mnozí zajímají o hudební komedie období stalinismu, nikdo se ještě nezabýval zásadními rozdíly mezi sovětským a americkým muzikálem.

První otázka: odkud vlastně pochází sovětská tradice hudební komedie? K první otázce se váže druhá: neobnáší žánr hudební komedie tolik americké sémantiky („Americana“ vstoupila do oblasti, kterou můžeme společně s Bachtinem nazvat „pamětí žánru“), že se všechny muzikály musí automaticky podříditi americkým předobrazům a historii tohoto žánru? Kam až sahá vliv (národního) žánrového systému a kde začíná nemožnost exportu tohoto žánru (obzvláště do takové země, jakou je SSSR, jejíž ideologie je v ostrém protikladu s americkou)? Třetí otázka tedy bude znít: kolik může a mohlo na světě být „sounds of music(als)“⁵⁾ a čím se liší sovětský „zvuk hudby“ od amerického?

Abychom odpověděli na tyto otázky, musíme nejdříve definovat základní témata i zvláštní audiovizuální strukturu tohoto žánru. Kristin Thompsonová a David Bordwell ve své knize *Film Art*⁶⁾ popisují dva základní druhy muzikálu:

1. *Backstage musical* (zákulisní muzikál), kde se děj odvíjí od opakování a přeslechů:⁷⁾ prvními příklady jsou filmy *BROADWAY MELODY*, *HOLLYWOOD REVUE*, *42. ULICE*, filmy excentrického choreografa a režiséra Busby Berkeleyho či série MGM „Let's put on a show!“

2. *Straight musical* („přímý“ muzikál), kde tanec a zpěv nejsou motivovány kontextem jeviště, zákulisí. Většinou zde vystupují neprofesionální zpěváci, podobně jako ve filmu *SETKÁME SE V ST. LOUIS* Vincenta Minelliho.⁸⁾ Děj se převážně neodehrává ve městě.

Tato klasifikace je založena na rozdílu mezi dvěma typy uvedení zpěvu. Na počátku existence muzikálu bylo očividně nutné náhlý zpěv nějak zdůvodnit. Rick Altman v této souvislosti cituje O. Fergusonona (1935): „Někde na začátku filmu někdo najednou musí vypadnout z naprosto běžného rozhovoru a spustit naplno o tom, že nepojede vlakem, ale půjde pěšky v dešti (a v místnosti je najednou dvacetičlenná kapela).“⁹⁾

4) Grigorij Alexandrov, *Epocha i kino*. Moskva 1983, s. 29.

5) THE SOUND OF MUSIC – sebereflexivní název velmi úspěšného amerického muzikálu z roku 1965, který přenáší americkou „singing family“ do evropského prostředí.

6) David Bordwell – Kristin Thompson, *Film Art: An Introduction*. McGraw Hill, New York 2001, s. 105.

7) „[...] ‚zákulisní‘ muzikál s příběhem odehrávajícím se mezi zpěváky a tanečníky“. D. Bordwell – K. Thompson, c. d., 105.

8) Tento druh muzikálu byl obzvláště oblíbený hlavně po válce, příkladem může být film *SEDM NEVĚST PRO SEDM BRATRŮ* či již zmiňovaný muzikál *ZVUK HUDBY*, v němž se rodina změní v poloprofesionální folklórní soubor.

9) V originále: „Somehow, before the film has gone many feet, somebody has got to take off from perfectly normal conversation into full voice, something about he won't take the train he'll walk in the rain (there is suddenly a twenty-piece band in the room)...“ Viz doposud nejlepší kniha o poetice a stylistice žánru amerického muzikálu Rick Altman, *The American Film Musical*. Indiana University Press, Bloomington – Indianapolis 1987, s. 63.

V *backstage musical* hudba lehce, postupně vzniká z vizuální řady a nenápadně ztrácí svůj diegetický základ, potom jako by se nesla z prostoru mimo záběr, nebo jak říká Rick Altman, „z diegetické stopy“ (zvuk, vycházející z předmětů a lidí zobrazených na plátně, je „diegetic track“): „diegetická stopa, nositel realistického zvuku (např. zvuky dopravního provozu v městské scéně), a hudební stopa, nositel instrumentálního doprovodu“.¹⁰⁾ Najednou slyšíme nejen hlas Judy Garlandové, ale i ohromný, neviditelný orchestr.

Můžeme rovnou říci, že opravdových *backstage musicals* je v sovětské kinematografii třicátých let málo, protože sovětská hudební komedie dává na rozdíl od hollywoodské přednost „periferii“¹¹⁾ před městským prostředím: lázním s pláží, provinčnímu městu, krajinně v okolí ruských řek, kolchozu s trhem. Městské inspirace a atrakce, stejně jako noční bulváry a parníky osvětlené žárovkami nejsou typickými kulisami ruské hudební komedie. Obzvláště Pyrjev se snaží oprostit sovětskou hudební komedii od kapitalistického nočního života, který se často zobrazuje v amerických muzikálech. Pokud se sovětské hudební komedie přesto odehrávají v Moskvě, drží se následujících pravidel: Moskva není hlavním dějištěm a ve filmu se ukazuje jen okrajová architektura Moskvy (říční přístaviště v Chimkách ve filmu VOLHA-VOLHA) nebo Všesvazová zemědělská výstava¹²⁾ ve filmu POZNALI SE V MOSKVĚ; tkalcovna v usedlosti blízko Moskvy ve filmu JEJÍ VELKÝ DEN. Pokud se Moskva ve filmu ukazuje, pak hudební komedie téměř vždy spojuje hlavní město s periferií města či země (jasně je to viditelné v hudebních filmech JEJÍ VELKÝ SVĚT a doslovně v DÍVCE S CHARAKTEREM), spokojí se s interiéry (Kreml ve filmu DÍVKA S CHARAKTEREM) nebo je přítomno především ve slovech písně (POZNALI SE V MOSKVĚ). Samozřejmě existují výjimky: kromě filmu CIRKUS Alexandrova se jedná o svého času nepromítaný hudební film NOVÁ MOSKVA Medvědčina, v němž se ukazuje Moskva minulosti, přítomnosti a budoucnosti. Je zajímavé, že komedie NOVÁ MOSKVA svými odvážnými, ironickými zobrazeními virtuální architektury města je mnohem bližší současným americkým hudebním komediím, které často usilují o efekt „novosti“ urbanismu („Šance pro inovace se v muzikálu projevovala vždy silně, například v hudebních výstupech odehrávajících se v továrně /PYŽAMOVÁ HRA/ nebo pod silničním nájezdem /THE WEST SIDE STORY/“¹³⁾), než vzorovým sovětským hudebním komediím, obzvláště kolchozním komediím Pyrjeva, ale i „národním komediím“¹⁴⁾ s hudebními výstupy (DÍVKA S CHARAKTEREM Judina).

10) Tamtéž, s. 62.

11) R. T a y l o r, *K topografiji utopiji v stalinskom mjuzikle*. In: Marina B a l i n a – Jevgenij D o b r e n k o – Jurij M u r a š o v (eds.), *Sovětskoje bogatstvo. Staťji o kul'ture, literature i kino. K 60-letiju Hansa Güntera*. Akademičeskij projekt, Sankt Petěrburg 2002, s. 365.

12) O tom, že „výstava“ nepředstavuje Moskvu, ale zemi, viz J. D o b r e n k o, „Jazyk prostranstva, štatovo do točki“, ili estetika social'noj klaustrofobii. „Iskusstvo kino“ 1996, č. 9; i dvojím významu výstavy píše i T a y l o r: „Výstava představuje Moskvu periferii a Moskvě zemi v celé její rozmanitosti“. Viz R. T a y l o r, c. d., s. 368.

13) R. A l t m a n, c. d., s. 106.

14) O tomto žánru viz článek Evgenije Margolity v knize Christine E n g e l (ed.): *Geschichte des sowjetischen und russischen Films* (ve spolupráci s: Eva Binder, Oksana Bulgakowa, Evgenij Margolit, Miroslava Sevida). Metzler, Stuttgart – Weimar 1999, 77 – 78.

Ovšem rozdíl mezi americkým a sovětským muzikálem nespočívá jen v místě děje, ale spíše v audiovizuální struktuře. V každém muzikálu se neustále narušuje bariéra mezi diegetickým zvukem a nediegetickým zvukem mimo obraz. K tomu může docházet buď s velkou mírou konvence (v takovém případě by se divákovi nemělo zdát divné, že drsní chlapi z oregonských lesů najednou umí dělat složité taneční figury – *SEDM NEVĚST PRO SEDM BRATRŮ*), nebo naopak je možné motivovat tato narušení realisticky, jako by veškerá hudba a veškerý pohyb vycházely z všední reality zobrazované na plátně.

Přechod od diegetického zvuku k čistě hudebnímu doprovodu je zvlášť zajímavý v *straight musical*, kde nejsou přítomny neustále vznikající hudební výstupy. V mnohých amerických muzikálech třicátých let se problém přechodu ke zpěvu či tanci řeší nejneobčekanějšími způsoby: rytmické zvuky vizualizovaných zdrojů filmového světa (rytmus vlaku, strojů, zpěv ptáků apod.) slouží jako impulsy k venkonce mistrovským tanečním a pěveckým výstupům, a hlavně stepu, který jako by byl stvořen pro spojování všedního zvuku předmětu ze současného života, tedy stroje, a rytmického tance hrdiny. Byl to především Fred Astaire, kdo dokázal mistrovsky převést rytmus svého okolí do tance. V čísle „Slap That Bass“ (film *SMÍM PROSIT?*) Astaire z rytmu motorů lodi odvine svůj dokonalý stroj „stepu“ (hudbu napsal George Gershwin). Altman k tomu píše: „Hudba se objevuje na diegetické stopě, diegetické ruchy jsou přetvářeny v hudbu. Toto směšování leží v samotném srdci stylu, který charakterizuje americký filmový muzikál.“¹⁵⁾

Tento postup je příznačný pro meta-muzikál *TANEC V TEMNOTÁCH* Larse von Triera, v němž zvuky strojů v americké továrně vyvolají u dělnice Selmy, téměř slepé české emigrantky, halucinaci, v níž si představuje, že vystupuje v muzikálovém čísle. Svůj život plně odevzdala nikoliv hudbě (jak tvrdí „*The Selma Manifesto*“¹⁶⁾), ale spíše snaze přizpůsobit svůj život zvukům a rytmům AMERIKY. Amerika, americké peníze, vydělané ve „zhudebnělé“ továrně – slibují vysvobození jejího syna z nemoci očí, kterou trpí ona sama. *TANEC V TEMNOTÁCH* je znamenitá reflexe amerického muzikálu s jeho absolutním potvrzením včlenění člověka do rytmu a „hudby“ strojů. V této evropské muzikálové tragédii nedochází pouze k procitnutí z amerického snu, jehož odrazem muzikál bývá. Smrt Selmy Ježkové, která tvrdí, že jejím otcem je zapomenutá hvězda českého muzikálu (1939 – 1945), stepař Oldřich Nový, jako by potvrzovala neslučitelnost evropského a amerického světa, marnost snahy podřizovat se americkému rytmu, americkému „sound of music“ (zvuku hudby).

Ale vraťme se k sovětským hudebním komediím třicátých let, v nichž podobné „nákazy“ hrdiny rytmem okolního světa téměř nejsou přítomny. Vezměme si například analogickou situaci ve filmu *DÍVKA S CHARAKTEREM*: Táňa Morozova vejde do továrny, kde ji vyleká ohlušující rachot strojů. Zkušený divák muzikálu očekává, že se třeba z této scény rozvine taneční výstup. Nic podobného se však nestane: když hrdinka začne zametat, nepřizpůsobuje se rytmu strojů. Totéž se děje, když Táňa poprvé pracuje jako tkadlena u stavu

15) R. Altman, c. d., s. 63.

16) „Miluje muzikály. Má těžký život, ale přežívá díky svému tajemství. Když se vše hroutí, může na minutu, dvě předstírat, že je postavou v muzikálu. [...] Selma miluje *THE SOUND OF MUSIC* i jiné skvělé filmy, kde se zpívá a tančí. A sama má vystupovat v amatérském nastudování *THE SOUND OF MUSIC*.“ Viz <http://www.dancerinthedark.com/>.

a když se snaží najednou ovládat šestnáct stavů (zde se rytmus strojů prolíná s rytmem hudby, ale neslévá se s ním;¹⁷⁾ ve většině případů není slyšet diegetický zvuk, když slyšíme orchestr). Již v první sovětské hudební komedii HARMONIKA (Igor Savčenko, 1934) existují zvuky viditelného světa a hudba odděleně. Všechny diegetické zvuky (klapot kopyt či vesnický *step* /čečotka/ na komsomolskou polku) jsou výrazně asynchronní, umělé a posilují efekt podmíněnosti zvuku. Další příklad pochází z téhož roku. CELÝ SVĚT SE SMĚJE Alexandrova: vzpomeňme kontrapunktní slučování symfonické hudby z prostoru mimo záběr s bučením krav v záběru; vzniká tak mnohohlasí, rozhodně však nedochází k rytmickému slučování se zvuky okolí.

Jak se tedy v sovětské komedii motivuje náhlé uvedení zpěvu a tance, nejsou-li čerpány ani z diegetických rytmických zvuků, ani ze zákulisní situace?

Sovětská filmová komedie zjevně nachází své vlastní cesty. Ve filmu Savčenko je téměř nepřetržitě slyšet hudba. Harmonika není jen centrem příběhu tohoto filmu, ale zároveň vytváří její folklórní zvukové pozadí, repliky spíše pocházejí z písní a častušek, než aby v ně ústily. Rytmicky-hudební stránka zaujímá v tomto filmu, kde dívky vždy chodí ve velkých skupinách, zpívají sborem a boj mezi kulaky a komsomolci probíhá formou soutěže v (simultánním) zpěvu (harmonika Timošky vítězí nad tklivou kulackou baladou o břízce), důležité místo. Hudba motivuje děj a ne naopak.

V raných komediích Alexandrova se velmi často náhlý začátek hudby otvírá diegetickým zvukem: jednou gramofonem,¹⁸⁾ jindy nástroji či jednoduše zpěvem jako příkladem nejpřirozenějšího diegetického zvuku. Zpěv je zákonitý pro postavy sovětských hudebních komedií, jež píseň neustále provází a vytváří jim tak jejich vlastní zvuková prostředí (*sound scapes*).¹⁹⁾ Zpěv často proniká do děje filmu (pastevec s flétnou, kroužky tvořivosti, nebo zpěv vzniká jako něco živelného, lidového, například u Pyrjeva, který své představy o zpívajícím a tančícím lidu pro své ukrajinské kolchozníky čerpal nejspíše ze Savčenko).

To, co v tomto ohledu píše Altman o americkém muzikálu, se vztahuje i na muzikál sovětský: „V životě a na diegetické stopě většiny filmů lidé procházejí životem a vydávají zvuky, které pocházejí z jejich činnosti. Výsadní momenty muzikálu tento vztah mění a vyzývají lidi k pohybu na předem natočenou hudbu.“²⁰⁾ Vzpomeňme jen na zvířata svolaná na ples vábničkou pastevice-dirigenta Kostí ve filmu CELÝ SVĚT SE SMĚJE. Alexandrov popisuje princip své hudební komedie tak, jak se vyvíjel během jeho spolupráce s Dunajevským: „Zpočátku jsme společně s Izákem Osipovičem dlouho zkoumali možnosti různých hudebních nástrojů, které zní ve filmu, poté jsme sepsali hudební plán.

17) Zde je dokonce možné vidět nepřátelství vůči všemu mechanickému, které se projevuje ve filmech konstruktivistické avantgardy (vzpomeňme například Vertovovy tkadleny). O „antimodernistické povaze“ VOLHY-VOLHY viz Catherine Clark, „Čtoby tak nět, dvadcať let učičsja nužno...“ Slučaj „Volgi-Volgi“. In: Marina Balina – Jevgenij Dobrenko – Jurij Murašov, *Sovětskoje bogatstvo. Statji o kul'ture, literature i kino. K 60-letiju Hansa Güntera*. Akademičeskij projekt, Sankt Petěrburg 2002, s. 371 – 390.

18) Ve filmu CELÝ SVĚT SE SMĚJE stojí gramofon na pláži i v hotelu, kde nepřímo podmiňuje živou hudbu Kostí (který hraje na píšťalku), protože mechanický přístroj již není funkční.

19) N. Drubek - Meyer, *Mass-message / Massáž mass: Sovětskije (mass-)media v 30-je gody*. In: M. Balina – J. Dobrenko – J. Murašov, c. d., s. 124 – 137.

20) R. Altman, c. d., s. 65.

Teprve pak vznikla partitura a podle ní byl připraven přesný rozpis záběrů, a potom se podle dříve napsané hudby začalo natáčet.“ Zde je hudba na prvním místě. Nejenže ovlivňuje rozpis záběrů, ale i veškerý pohyb – můžeme říci, že Alexandrov pro hudební komedii používá princip animovaného filmu Walta Disneyho, který sám Alexandrov popisuje následujícím způsobem: „Velmi nás zajímal disneyovský způsob snímání. Slavný animátor začínal od zvukového zápisu. Pečlivě připravený zvukový záznam se stal jakoby kostrou filmu. V Disneyho studiu jsem též objevil, že zvukový film vyžaduje od režiséra silné hudební cítění a znalost umění skladby.“²¹⁾

Princip „to move in time to prerecorded music“ („pohybovat se na předem natočenou hudbu“) nacházíme v jiném, ideologickém smyslu v zobrazení pochodujících mas na konci CIRKUSU. Jen status písně je odlišný. Jak ukázala Maja Turovskaja ve své pronikavé stati o VOLZE-VOLZE, „myšlenka písně“ nikterak nepatří do původní vrstvy scénáře, ale objevuje se v poslední, očištěné verzi scénáře, v níž se nezachovalo příliš z vtipu původních spoluautorů V. Nilsena²²⁾ a N. Erdmana.²³⁾ Na tomto základě vznikl jeden z nejoblíbenějších Stalinových filmů.²⁴⁾

Podívejme se blíže na Alexandrovovu komedii VOLHA-VOLHA, která v motivu soutěžení imituje a ironizuje shon *backstage* muzikálů: VOLHA-VOLHA představuje osobitou modifikaci *backstage* muzikálů, k níž dochází především na základě změny prostředí: hudební soutěžení probíhá na pozadí velkolepých říčních krajinných obrazů. V kroužku Střelky nejsou žádní profesionálové, všichni umělci jsou v běžném životě nosiči vody či domovníky apod. Ovšem tento fakt vede k tomu, že celé městečko, parník, varjažská loď i povolžská krajina se mění v hybné zákulisí scény moskevské olympiády. Romantická skalnatá krajina a pohádková plachetnice nám říkají: i největší Vystřkov („Melkovodsk“) se svým banálním životem se díky své existenci „v zemi“ písně mění v ideální, místy dokonce pohádkové místo. Podle Altmana je takový rys typický pro americké muzikály: „Rozbitím bariéry oddělující tyto dvě stopy muzikál stírá hranice mezi skutečným a ideálním.“²⁵⁾ Jestliže v americkém muzikálu tanec a zpěv sblížují hlavního hrdinu a hlavní hrdinku, která se zpočátku bránila jeho námluvám (Ginger Rogersová odmítá Astairovy návrhy ve SMÍM PROSIT?), v sovětské hudební komedii hudba často milence rozděluje, například Timoška je nucen kvůli své stranické funkci přestat hrát na harmoniku a Marusja mu to nemůže odpustit (HARMONIKA), nebo když Alexej ve VOLZE-VOLZE hraje part tuby ve Wagnerově „Smrti Izoldy“ a Střelce se tato hudba příliš nelíbí.

21) G. Alexandrov, c. d., s. 197 – 198.

22) Nilsen byl, podobně jako Alexandrov, počátkem třicátých let v Americe.

23) Srov. M. Turovskaja, c. d., 120 – 121.

24) G. Alexandrov, c. d., s. 243.

25) R. Altman, c. d., 63. Ve stati o NOVÉ MOSKVĚ Medvědkina a Jaru Alexandrova jsem se soustředila na složité prolínání reálného a virtuálního světa v sovětských filmech té doby, kde se s nereálným, budoucím nakládá jako se zcela reálným. Viz N. Drůbková-Meyerová, *Primat der Doubles. Zwei sowjetische Filmkomödien: A. Medvedkins Novaja Moskva (1938) und G. Aleksandrovs Vesna (1947)*. In: Susi Frank – Renate Lachmann – Sylvia Sasse – Schamma Schahadat – Caroline Schramm (eds.), *Mystifikation – Autorschaft – Original*. Gunter Narr Verlag, Tübingen, s. 239 – 61.

Jestliže v americkém muzikálu tělo tanečníka a zpěváka ladí nejen s nástrojem a klasickými rekvizitami tance (u stepu je to hůlka a cylindr), ale i s telefonem, diktafonem, psacím strojem²⁶⁾ či gramofonem, v sovětské hudební komedii tělo postačuje samo o sobě a pohrdá nejen všemi současnými médii jako telefonem (ve VOLZE-VOLZE domovník používá telefon jako kladivo), ale i starými médii, například hudebními nástroji;



Byvalov se kouká do minulosti

domácký průmysl ve Vystrkově vyrábí balalajky s tak špatným zvukem, že se s nimi dá na nejvyšší žonglovat, ale ne na ně hrát. Všechny nástroje i média jsou nefunkční nebo se užívají k jiným činnostem.

Je příznačné, že i staré a uznávané médium notového zápisu na papíře je téměř do úplného závěru filmu obráceno proti hlavní hrdince. Zápis melodie o Volze (listy se rozletí po řece a píseň se tímto způsobem masově rozšíří) ztrácí její individuální autorství. Na konci filmu je Střelka nucena na scéně olympiády svým zpěvem dokázat, že je autorkou ukradené písně, a tímto způsobem demonstrovat autoritu lidského („autorského“) hlasu. Hlas je metonymickým znakem individua, který nelze zaměnit a s jehož pomocí můžeme identifikovat a „(za)chytil“ člověka. Proto může malá holka naivně po skončení Střelčiny písně prohlásit: „Podívejme, chytli autora.“ Tato replika odkazuje na „lubjanskou vlečku“²⁷⁾ tohoto filmu, která odstranila (v reálném světě chycené, tedy stíhané) autory Nilsena a Erdmana z počátečních titulků. Replika dívky, která naznačuje, že lidi je možné lovit poznáním jejich vlastního hlasu, naznačuje status auditivní sféry (mluvené řeči) v kultuře a antropologii stalinské doby.

Mimochodem – téma ukradené písně je přepracováním naprosto pozitivně chápaného postupu amerického muzikálu, který se nazývá „passed-along song“ (zlidovělá píseň, do jejíhož zpěvu je možné se zapojit).

Ve VOLZE-VOLZE hlas lehce nahradí telegram (který je zase na škodlivém papíru!): bleskový telegram předají sborem z uvíznuté pramice. Film nám opět dokazuje, že nejspolehlivějším způsobem komunikace je ústní podání. A nejnaléhavější ústní komunikací je zpěv ženského hlasu. V „Písni o vlasti“ píseň přímo vystupuje jako bytost ženského rodu: „Píseň nám pomáhá budovat a žít, / Je jako přítel, volá a vede. / Ten, kdo jde životem s písní / Se nikdy a nikde neztratí.“ (hudba Dunajevského a slova Lebeděva-

26) Dám celkem obyčejný příklad z filmu ZLATOKOPOVÉ z roku 1937: sekretářka píše na stroji a zároveň zpívá společně se svým partnerem kuplet v rytmu zvuku kláves.

27) M. Turovskaja, c. d., s. 121.



*Duňa-Střelka v protimedialním záchvatu
trhá kabel ze stěny...*

„ženského“ světa. A to nejen v kolchozních komediích Savčenka a Pyrjeva. Ve VOLZE-VOLZE Alexandrova pluje Střelka po „národní krásce“ řece Volze, diriguje muzikanty, kteří hrají na dřevěné, podomácku vyrobené nástroje. Když potom v Moskvě jede parníkem a z okna vidí vlak, zatahuje závěsy, a když v rádiu slyší svou zlidovělou píseň hranou orchestrem, zakryje ho prachovým polštářem a v protimedialním záchvatu vytrhne kabel ze stěny. Nyní musíme něco říci o tomto odporu ke všemu technickému, který se váže k postavantgardní orientaci na organické, opravdové. Tato „přirozenost“ stojí před divákem v podobě ženské postavy (Alexandrov o své hrdince z filmu CELÝ SVĚT SE SMĚJE píše: „Aňuta je dítětem přírody.“²⁸⁾). Ženský princip se předkládá jako lék (lat. *remedium*) proti škodlivé technice a novým masmédiím. Nejedná se samozřejmě o panenskou přírodu, ale spíše o její kulturní verzi, ovšem to není zjevné, stejně jako není zjevná hluboká mediálnost ženského těla v sovětském filmu druhé poloviny třicátých let.

Jak jsem již říkala, VOLHA-VOLHA tvoří inverzi amerického vzoru; signální význam tedy mají počáteční titulky, kde jsou všichni aktéři (kromě byrokrata Byvalova) obráceni zády k divákovi. Vypadá to, jako by se dívali do budoucnosti, a Byvalov do minulosti. V expozici filmu Duňa-Střelka, vedoucí zájmového folklórního kroužku, líbá účetního a hráče na tubu Alexeje. Záběr jejich objetí by mohl být šťastným koncem hollywoodského muzikálu. Ale není: v tomto happy endu teprve začíná sovětská hudební komedie hledící do budoucnosti,³⁰⁾ která nebude jen posterotickou, ale i postkapitalistickou.

To, že v komunistické budoucnosti (jak je vidět z leninského hesla o kuchařce) bude státu vládnout žena, se projevuje ve filmu DÍVKA S CHARAKTEREM, v němž jsou sovětské ženy

-Kumače; z filmu CELÝ SVĚT SE SMĚJE)

V americkém muzikálu třicátých a čtyřicátých let bývá nezřídka hvězdou muž (Fred Astaire, Gene Kelly),²⁸⁾ hlavní roli v sovětském muzikálu hraje vždy žena (Ljubov Orlova, Marina Lodynina, Valentina Serova). Dívka „s charakterem“ v Judinově filmu pracuje na farmě, kde se chovají zvířata na kožešiny, a i u jiných ženských osobností sovětského hudebního filmu nacházíme konotace ze sféry organického,

28) V několika neměstských muzikálech třicátých let (například v pohádkovém muzikálu ČARODĚJ ZE ZEMĚ OZ), se objevují ženské hrdinky (Judy Garlandová).

29) G. Alexandrov, c. d., s. 195.

30) O „temporálním symbolismu“ VOLHY-VOLHY – „Střelka“ v ruštině znamená slovní spojení „strelka časov“ ručička hodinek – viz C. Clark, c. d., s. 380.

zpočátku úzce spjaty s mediální výbavou země (vlak, továrna na gramofonové desky), a později se samy stávají (post)mediálním prostředkem veškerého koloběhu děje. Ženské tělo je zprostředkovatelem a zástupcem médií současného technického světa. Tímto způsobem se rodí ne-medium i re-medium v roli mediálního prostředníka, mediátora. Místo západního, proteticky doplněného, technizovaného těla se objevuje nové, mediální tělo s vlastnostmi neuvěřitelné reprodukce. A není



Duňa-Střelka se dívá do budoucnosti...

to tělo cyborga, ale spíše lidský interfejs: pokud se ho někdo dotkne, rozezná se píseň. Sovětské zpívající tělo je, jak již bylo zmíněno, většinou ženského rodu, ale je bez sex-appealu, je to tělo cudné, je to „bohatá nevěsta“³¹⁾ sovětské budoucnosti – nejmocnější (anti)medium.

V sovětském filmu existuje i samotné bohaté tělo, tělo bohaté ženy, po němž touží chudý, ale krásný a chytrý komsomolec Fokin v zakázaném film Avrama Rooma NESMLOUVAVÝ MLADÍK. Roomova „nevěsta“ (Máša) váhá mezi komsomolcem a známým chirurgem, čímž stírá hranice mezi společenskými třídami. NESMLOUVAVÝ MLADÍK – „jeden z nejoriginálnějších filmů sovětské kinematografie třicátých let“³²⁾ – není hudební komedií, ale spíše metafilmem o hudbě a o zvuku v sovětské kinematografii. Veprostřed filmu se nachází hudební sen Fokina: velký sál s křídlem (situace se podobá excentrickým mizanscénám Busby Berkeleyho), androgynní klavírista hraje klasickou hudbu, typickou pro konec 19. století. Máša se objevuje v sále a ptá se: „Co?“ Zastavuje ji muž: „Mášo, rušíš nás.“ Fokin (vchází na lehce synkopovaný symfonický jazz): „Co to má znamenat, že nás ruší? Ona sama je hudba! Máša – podívejte se na její pohyb.“ (hraje housle) „Poslouchejte!“ (zvedá její ruku). „Podívejte na její držení těla. Poslouchejte! Tohle je její polibek! Poslouchejte!“ (klavírista padá hlavou na klávesy, je slyšet sbor lidských hlasů). Křídlo mizí, lakovaná černá podlaha se mění ve vodu, kupole sálu se mění ve změť rostlin (příznaky organičnosti). Na diegetické úrovni je klasická hudba včetně tak technologicky složitého nástroje, jakým je klavír, postavena do protikladu vůči novému ženskému tělu, které se Fokinovi zdá být „hudbou“, přestože toto tělo nezpívá, ale funguje jen jako rezonátor přání komsomolce.

Vraťme se k našim výchozím otázkám:

Odkud pochází sovětská tradice hudební komedie? Je pro ni americký předobraz doopravdy rozhodující?

31) BOHATÁ NEVĚSTA je název první Pyrjevovy kolchozní hudební komedie (1938).

32) Jevgenij Margolit – V. Šmyrov, *Izjatoje kino*. Moskva 1996, s. 53.

První typ sovětských hudebních komedií čerpá z ruských a ukrajinských folklórních tradic (Savčenko, Pyrjev). Svým (pseudo)folklórním stylem tyto kolchozní komedie připomínají spíše americké poválečné *folk musicals* (lidové muzikály) (jako SEDM NEVĚST PRO SEDM BRATRŮ) než americké muzikály téže doby. Turovskaja správně hovoří o „pastorálnosti“ Pyrjevových komedií.

Druhým typem jsou filmy Alexandrova, které se ukázaly být docela paradoxními: Alexandrov ve svých hudebních komediích vždy vede dialog či dokonce polemiku s americkým muzikálem. Jeho film VOLHA-VOLHA převrací základy muzikálu, snaží se „přetrumfnout“ americký vzor (ve světle podobné logiky soutěžení v rámci žánru je pak naprosto přirozené, že Stalin zaslal kopii filmu Rooseveltovi).³³⁾

Existuje však ještě třetí typ – to jsou ty hudební komedie, které můžeme nejspíše nazvat filmovými operetami.³⁴⁾ O těch jsme téměř nehovořili; jejich vzory leží spíše v Evropě než v Americe (v samotné operetní tradici, evropských operetních filmech³⁵⁾ či v hollywoodské představě o hollywoodské operetní Vídni 19. století³⁶⁾). Do této skupiny spadají především filmy rakouského emigranta Herberta Rappoporta (spolu s Ivanovským: HUDEBNÍ HISTORIE; VZDUŠNÝ VOZKA) a Alexandra Ivanovského PROFESOR SE ZLOBÍ; SYLVA – podle operety Kálmana; SÓLISTKA BALETU).³⁷⁾ K třetímu typu můžeme zařadit i „lidové“ komedie a hudební vaudevilly Judina či filmové operety Alexandrova (nejzřetelněji JARO /1947/, které se plánovalo již před válkou, ale natočeno bylo až po ní v Praze).

Neexistuje tedy jediná, homogenní audiovizuální struktura sovětských hudebních filmů třicátých let, která by byla odvozena z amerického muzikálu, a proto musíme počítat s dalšími zdroji inspirace (které budou vycházet na jednu stranu ze samotné tradice ruské hudební kultury, na druhou z operety a filmové operety studia UFA apod.) Popsat „zvuky hudby“ národních kinematografií je úkolem do budoucna.

*Věnováno mému otci (1921 – 2002),
který mě uvedl do kouzelného světa Freda Astaira a Gershwinů.*

Z ruštiny přeložila Kamila Xenie Vetišková

33) G. Alexandrov, c. d., s. 243 – 244. Předhonit Ameriku chtěl tehdy i Vertov (ve svém filmu UKOLĚBAVKA, 1937, namířenému na Griffithovu INTOLERANCI, 1916) – v obou filmech stojí ve středu pozornosti ženské postavy. Srov. N. Drůbková-Meyerová, *Griffith und Vertovs Wiege. Dziga Vertovs Film Kolybel'naja* (1937). „Frauen und Film“ 1994, č. 54/55, s. 31 – 51.

34) Bývalý „excentrický“ režisér Leonid Trauberg ve své knize *Jacques Offenbach i drugie* (Moskva 1987, s. 232, 274 ff.) vidí tradici operety nejen v americkém muzikálu, ale také v sovětské filmové hudební komedii, která „písní razila cestu operetě“.

35) Musíme si uvědomit, že sovětské filmové operety se připravovaly zrovna v době stalinsko-hitlerovského paktu (1939 – 1941). Oxana Bulgakova (Emigration in der Sowjetunion. Ein Wiener in Sowjetrußland: Herbert Rappoport. In: O. Bulgakova /ed./, *Die ungewöhnlichen Abenteuer des Dr. Mabuse im Lande der Bolschewiki*. Freunde der Deutschen Kinemathek, Berlin 1995, s. 226) správně poukazuje na nejednoznačný vztah k operetnímu žánru v SSSR. Je též příznačné, že mezi několik málo filmů, které se promítaly v Sovětském svazu před válkou, patří i americká hudební historie o dirigentovi STO MUŽŮ A JEDNA DÍVKA s Leopoldem Stokovským.

36) Bulgakova (c. d., s. 227) připomíná, že filmová opereta Rappoport a Ivanovského byla natočena na objednávku Stalina, kterému se líbil americký film VELKÝ VALČÍK o Johannu Straussovi.

37) Ivanovský byl před revolucí režisérem Ziminova Operního divadla v Moskvě, ve 20. letech také pracoval v hudebních divadlech.

Citované filmy:

42. ulice (42nd Street; Lloyd Bacon, 1933), *Bohatá nevěsta* (Bogataja nevěsta; Ivan Pyrjev, 1938), *Broadway Melody* (Harry Beaumont, 1929), *Celý svět se směje* (Veselyje rebjata; Grigorij Alexandrov, 1934), *Cirkus* (Cirk; Grigorij Alexandrov, 1936), *Čaroděj ze země Oz* (The Wizard of Oz; Victor Fleming, 1939), *Dívka s charakterem* (Děvuška s charakterem; Konstantin Judin, 1939), *Harmonika* (Garmoň; Igor Savčenko, 1934), *Hollywood Revue* (The Hollywood Revue of 1929; Charles Reisner, Christy Cabanne, 1929), *Hudební historie* (Muzykaľnaja istorija; Herbert Rappoport, Alexandr Ivanovskij, 1940), *Intolerance* (1916, David Wark Griffith), *Jaro* (Vesna; Grigorij Alexandrov, 1947), *Její velký den* (Světlyj puť; Grigorij Alexandrov, 1940), *Nesmlouvavý mladík* (Strogij junoša / Komissar byta / Diskobol / Volšebnyj komsomolec; Avram Room, 1936), *Nová Moskva* (Novaja Moskva; Alexandr Medvedkin, 1938), *Poznali se v Moskvě* (Svinarka i pastuch; Ivan Pyrjev, 1941), *Profesor se zlobí* (Anton Ivanovič serdiťsja; Alexandr Ivanovskij, 1941), *Pyžamová hra* (The Pajama Game; Stanley Donen, 1956), *Sedm nevěst pro sedm bratrů* (Seven Brides for Seven Brothers; Stanley Donen, 1954), *Setkáme se v St. Louis* (Meet Me in St. Louis; Vincente Minnelli, 1944), *Smím prosit?* (Shall We Dance?; Mark Sandrich, 1937), *Solistka baletu* (Solistka baleta; Alexandr Ivanovskij, 1947), *Srdce čtyř* (Serdca čtyrjoch; Konstantin Judin, 1941), *Sto mužů a jedna dívka* (One Hundred Men and a Girl; Henry Koster, 1937), *Sylva* (Siľva; Alexandr Ivanovskij, 1944), *Tanec v temnotách* (Dancer in the Dark; Lars von Trier, 2000), *Ukolébavka* (Kolybeľnaja; Dziga Vertov, 1937), *Velký valčík* (The Great Waltz; Julien Duvivier, 1938), *Volha-Volha* (Volga-Volga; Grigorij Alexandrov, 1938), *Vzdušný vozka* (Vozdušnyj izvoščik; Herbert Rappoport, 1943), *West Side Story* (Robert Wise, 1960), *Zlatokopové z roku 1937* (Gold Diggers of 1937; Lloyd Bacon, 1936), *Zvuk hudby* (The Sound of Music; Robert Wise, 1965).

Poznámka o autorce:

Nataša Drůbková-Meyerová – asistentka v Ústavu slovanské filologie, Ludwig-Maximilian-Universität v Mnichově. Zabývá se teorií filmu a médií. Publikovala stati o sovětské literatuře a kultuře (Platonov, Bulgakov, Bachtin, Marr) a filmu třicátých až padesátých let (Vertov, Medvedkin, Ejzenštejn, Alexandrov, Pyrjev). Zabývá se také ruským a českým romantismem (monografie *Gogol's eloquentia corporis. Einverleibung, Identität und die Grenzen der Figuration*. München 1998; studie o K. H. Máchovi). Organizátorka konferencí Slavistische Filmtage 1996, 1998, 2002 (<http://sft.messmedia.net>). Redaktorka filmové rubriky „Cineview“ v internetovém časopise Art Margins (www.artmargins.com).

SUMMARY

TWO SOUNDS OF MUSIC?

Soviet and American Musicals in the 1930s

Natasha Drubek-Meyer

Musicals are of course films with music: more importantly they are films about music and about making music in film. Especially early film musicals show how sound comes into being in a medium which was originally conceived in visual terms, sound being secondary and facultative. That is why the musicals of the first years of sound in film are fascinating realms of a fullfledged meta-mediality reflecting upon film as a medium under construction (silent film – sound film). The musical is no doubt one of the most important export articles of the American genre system. Surprisingly enough, the Soviet Union of the thirties was one of the most eager importers of musical comedy. This is one reason why some film historians call the Soviet film production of this time a Red Hollywood; the Soviet musical comedy at first glance seems to imitate American musicals, but is it really a simple copy of the American genre? My guess was that the Soviet musical comedies by Aleksandrov and Pyr'ev have alternative roots (folk music, operette, gypsy romances, Russian/Soviet music hall) which by now were overshadowed by the strong American model. The article examines the audiovisual structure of several Soviet musicals (*Volga-Volga*, *Garmon'*). It shows how different the motivation of the "sound of music" (and the rhythm of dancing) in musical film with a different national, cultural and ideological background can be. The analysis of the material shows that the Soviet sound of music is mostly produced by means of female voices (esp. the Soviet film star Nr. 1: Ljubov Orlova). This gender aspect of Soviet musical comedy sheds light on highly popular ways of creating natural, "sound" Soviet sound with and in female bodies.

Translated by Natasha Drubek-Meyer

Rozhovor

ZA PRAXEOLOGII
MARGINÁLNÍCH
FOREM

Rozhovor s Vinzenzem Hedigerem

Petr Szczepanik – Pavel Skopal

Prof. Dr. **Vinzenz Hediger** (1969) patří podle názoru svých starších kolegů k nejvýznamnějším a nejoriginálnějším představitelům mladší generace filmových historiků v Evropě. Studoval filozofii, amerikanistiku a filmovou vědu na Curyšské univerzitě. V letech 1993 – 1999 pracoval pro velký švýcarský deník jako filmový publicista a současně absolvoval tři badatelské pobyty v USA, kde realizoval empirickou část svého výzkumu dějin amerického traileru. Po obhájení doktorské práce na zmíněné téma u prof. Christine Noll-Brinkmanové byl r. 1999 zaměstnán jako odborný asistent na katedře filmových studií Curyšské univerzity, v letech 2003 a 2004 působil jako hostující profesor na Freie Universität v Berlíně a na katedře Francesca Casettiho na Università Cattolica del Sacro Cuore v Miláně. Od dubna 2004 je zaměstnán jako řádný profesor filmových a mediálních studií na Ruhr-Universität v Bochumi. Současně je redaktorem odborného časopisu „Montage/av“ a vedoucím výzkumných projektů o historii švýcarského nonfikčního filmu a o dějinách průmyslového filmu. Jeho manželkou je Alexandra Schneiderová, odbornice na rodinný a obecněji nonfikční film, působící na Freie Universität. V listopadu 2003 Hediger pobýval v Brně a na Masarykově univerzitě přednesl sérii přednášek pod souhrnným názvem „Trailer a prolog v dějinách americké kinematografie“.¹⁾ Při této příležitosti bylo zaznamenáno následující interview.

Hedigerovou hlavní knižní prací je monografie o dějinách amerického traileru, vycházející z jeho doktorské práce: *Verführung zum Film. Der amerikanische Kinotrailer seit 1912*. Schüren, Marburg 2001. Výběr z dalších knižních publikací: *Le cinéma documentaire en Suisse. Essai topographique* (s Alexandrou Schneiderovou). Presses Universitaires de l'EPFL, Lausanne 2004; jako editor: *Heimspiele. Film in der Schweiz seit 1984*. Chronos, Zürich 2001; *Home Stories. Neue Studien zu Film und Kino in der Schweiz*. Schüren, Marburg 2001; *Kinogefühle. Emotion, Emotionalität und Film*. Schüren, Marburg (v přípravě); *Demnächst in Ihrem Kino. Grundlagen der Filmwerbung*. Schüren, Marburg (v přípravě). Kromě toho publikoval desítky studií v časopisech a antologiích v několika jazycích.²⁾

* * *

1) Hedigerovy hostující přednášky byly součástí grantového projektu „Centrum audiovizuální kultury“ při Ústavu filmu a audiovizuální kultury FF MU v Brně; tento projekt byl financován Vzdělávací nadací Jana Husa.

2) Aktuální bibliografie srov.

http://www.ruhr-uni-bochum.de/ifm/seiten/03institut/mitarbeiter/hediger_pub.htm

Svůj badatelský přístup jsi nazval praxeologií marginálních forem. Jaké jsou jeho základní teoretické předpoklady a jaká je povaha a typologie těchto forem?

Osudem nebo spíše jednou z nejdůležitějších kvalit filmových studií jako disciplíny je, že byly schopny si během svého historického vývoje vypůjčovat od sousedních teorií a zůstat otevřené vůči přílehlým oborům. V tomto duchu jsem termín praxeologie převzal z určitého směru sociologie vědy, který je spojený se jmény jako Bruno Latour nebo Karin Knorr-Cetina a s dalšími sociology a historiky vědy, kteří se zajímají o to, co vlastně ve skutečnosti vědci dělají. Pro mé pojetí praxeologie je klíčový zájem o praktiky, a to nejen praktiky textuální, ale také o ty spojené se samotnou produkcí komunikačních artefaktů, filmů a s nimi souvisejících forem. Pokud jde o pojem marginálních forem, tak ty tvoří jádro mého zájmu: malé, periferní formy spojené s periferními diskursy, jež připravují a umožňují filmovou prezentaci a konzumpci, čili například trailery a dokumenty o natáčení filmů. Tyto formáty, obvykle považované za druhořadé vzhledem k filmům jako takovým, považuji za neobyčejně zajímavé, protože vytvářejí strategickou zónu, v níž se odehrává a formuje mnoho důležitých procesů distribuce, předvádění a konzumpce. V tomto aspektu pro mě byly inspirující práce Pierra Sorlina, který napsal, že filmové dějiny jsou především dějinami oběhu a konzumpce filmů.³⁾ Při vlastním výzkumu jsem si ověřil, že tato Sorlinova teze je správná. Myslím si, že je třeba zkoumat marginální formy, které umožňují oběh a konzumpci filmů, s ohledem na jejich specifické strategické funkce. Důležité je studovat nejen texty, ale celý praktický kontext, celý soubor praktik, v nichž jsou texty zakotveny, a to na straně produkce, distribuce i recepce těchto textů.

A jak jsi se dostal k výzkumu trailerů?

Ano, prvním předmětem mého zájmu se stal trailer, který mě fascinoval již od doby dospívání, kdy jsem pracoval v kině a promítal 20 minut trailerů před každým filmem. Musely existovat trailery, které jsem viděl stokrát, ale přesto mi často připadaly zajímavější než samy filmy. Později, když jsem studoval filozofii na univerzitě, byl jedním z mých nejoblíbenějších autorů Jacques Derrida s jeho pojetím strategických funkcí marginálních či periferních zón textu, jako je název, poznámka nebo citace. Inspirovala mě Derridova otázka, co konkrétně tyto formy vzhledem k textu dělají, jak se chovají.⁴⁾ Tato velmi jednoduchá otázka může vést k dalekosáhlým spekulacím a poměrně odvážným tvrzením. Líbí se mi přístup, kdy se kladou prosté otázky o zdánlivě bezvýznamných předmětech a zkoumá se, jakým přínosem mohou být pro teoretická a historická bádání a jak mohou obohatit či změnit naše porozumění procesům jako prezentace a konzumpce. Dalším filozofickým zdrojem inspirace pro můj přístup je německý romantismus. Mám rád jednu myšlenku ze Schlegelova *Athenaeum*, kde se říká, že znakem vynikajícího vkusu je zájem spíše o poznámky pod čarou než o samotný text, o okraje textu spíše než o jeho hlavní část.

3) Srov. Pierre Sorlin, *Ist es möglich, eine Geschichte des Kinos zu schreiben?* „Montage/av“ 5, 1996, č. 1, s. 23 – 37.

4) Hediger zde odkazuje hlavně na Derridovu knihu *L'écriture et la différence*. Seuil, Paris 1967.



Vinzenz Hediger při své přednášce na FF MU v Brně
Foto Jiří Chloupek

Když sis pro svůj výzkum vybral trailer jako příklad marginálních forem, jaké jsi měl na začátku práce předběžné hypotézy o výsledcích a závěrech tohoto bádání?

Na začátku stály dvě jednoduché otázky. Za první: Jakou úlohu v traileru plní hlas? Jak víte, v trailerech je obvykle používán komentář voice-over. Je to velmi zvláštní druh voice-overu, v němž lze pozorovat jistou kvalitu, tonalitu, kterou nenajdete ve filmu či televizi. Chtěl jsem se o tom dozvědět víc. Za druhé: Jaký má vztah funkce traileru, úkol, jenž plní, k místu, které zaujímá v programové struktuře filmového představení? Působení traileru nějak závisí na tom, v jaké chvíli je promítán, na skutečnosti, že se ukazuje před filmem. Mou zvědavost vyvolala poznámka, kterou

jsem na toto téma objevil v knize *Shared Pleasures* od Douglase Gomeryho,⁵⁾ který říká, že s nástupem zvuku se trailer přesunul z konce filmového představení na jeho začátek čili před film. Nejprve jsem chtěl toto téma uchopit teoreticky, ale brzy jsem zjistil, že pokud chci verifikovat své hypotézy – jejichž základem byla teze, že trailer plní vzhledem k filmu funkci prahu, že vytváří určitou přechodnou zónu, skrze niž je divák vpuštěn do filmu –, a pokud chci tyto otázky skutečně objasnit, budu se muset dozvědět o formátu traileru mnohem více: jak se historicky vyvíjel, jak v něm fungoval hlas atd. Rychle jsem přišel na to, že trailery se v dějinách kinematografie uplatňovaly podstatně dříve, než se obvykle předpokládá, čili již hluboko v době němého filmu, kdy samozřejmě chyběl voice-over a jeho funkci plnily mezititulky. Chtěl jsem především zjistit, jakým způsobem do traileru vstoupil hlas, jakým způsobem byly trailery v dějinách začleňovány do programu filmového představení. To mě přivedlo k poznatku, že mezititulky a hlas jsou do určité míry zaměnitelné, že voice-over převzal řadu jejich funkcí. V klasickém traileru se po nástupu zvuku uplatňovala interakce mezi titulky a hlasem, což poukazuje na zajímavý druh zaměnitelnosti, která samozřejmě nikdy nemůže být úplná, protože rozdíl mezi písmem a hlasem je neredukovatelný a záznam mluveného slova má charakter stopy.

5) Douglas Gomery, *Shared Pleasure. A History of Movie Presentation in the United States*. BFI, London 1992.

Namísto toho, abych rovnou konstruoval teoretické teze o vztazích hlasu a titulků a o funkci traileru ve filmovém představení, rozhodl jsem se nejprve zjistit více historických faktů a opatřit si více konkrétních příkladů. Takže můj historický výzkum začal tím, že jsem dospěl do bodu, kdy jsem pocítil nutnost zdržet se dalších teoretických soudů a podívat se nejprve na historické dokumenty. To ovšem nic nemění na skutečnosti, že můj historický výzkum měl od počátku silný teoretický horizont a že jeho cílem bylo nalézt pevnější základy pro teoretická tvrzení. Není náhoda, že při teoretickém zkoumání audiovizuálních médií jste nuceni k tomu, abyste podstupovali tento druh objížděky, jež vede přes archivy. Objížděka přes archivy umožňuje dospět k historicky podloženějším teoretickým spekulacím. Badatelé v oblasti literatury se před příchodem lidí jako Friedrich Kittler jen zřídka zajímali o materiální základy komunikace, což je heslo, které se dostalo do oběhu s vydáním vlivné stejnojmenné antologie na konci osmdesátých let, která změnila orientaci německých mediálních studií.⁶⁾ Na filmových studiích jako disciplíně je tato objížděka přesně tím, co mě na nich přitahuje. Již od sedmdesátých let se vždy intenzivně zajímala o technické aspekty, a to i v rámci silně teoretických přístupů, jako jsou koncepce Jeana-Louise Baudryho nebo Christiana Metzeho. Tito teoretici formulovali model teoretického myšlení o filmu, který nakonec napomohl rozvoji historického výzkumu. I já jsem v určitém momentě pozastavil teoretické zkoumání a vydal se na objížděku přes archivy, což je v poslední době standardní postup, uplatňovaný zvláště v určitém proudu mediálních studií, který má základ v literární teorii.

Proč sis jako švýcarský filmový teoretik vybral za předmět zájmu americký film? Bylo to pouze z důvodu lepší dostupnosti a větší úplnosti pramenů, nebo to mělo souvislost se specifickou funkcí marginálních forem v americké kinematografii a rozdílem oproti evropským kinematografiím?

O výborné situaci v amerických archivech jsem se dozvěděl až v průběhu samotného výzkumu. Dělat práci o americkém filmu mi přišlo jaksi přirozené paradoxně právě proto, že jsem Švýcar, protože v generaci, k níž patřím, byla a je přítomná silná inklinace k americké populární kultuře. Generace mých rodičů byla ve svém kulturním rozhledu mnohem více frankofilní, pro dnešní šedesátníky bylo běžné strávit nějaký čas svých studií v Paříži a dávat přednost francouzským filmům před americkými a také německými, což platilo i pro rozhlas a další věci. Curych šedesátých a sedmdesátých let byl převážně frankofilní. Později se situace postupně měnila a má generace již vyrostla na americké popkultuře. Její přítomnost ve Švýcarsku a vlastně celé západní Evropě je tak silná a všeprostupující, že mi zaměření na americký film přišlo jako přirozená věc.

Samozřejmě jsem se také zajímal o specifickou amerických trailerů vzhledem k evropským. Kromě toho musím říci, že průměrný americký trailer mi připadal zajímavější než evropský, s výjimkou některých francouzských trailerů, samozřejmě hlavně těch Godardových, které jsou jedinečné a fascinující a mají téměř charakter samostatných filmů. Můj zájem o film nebyl nikdy poháněn pojmem *auteura*, vždy jsem se zajímal spíše

6) Hans Ulrich Gumbrecht – K. Ludwig Pfeiffer (eds.), *Materialität der Kommunikation*. Suhrkamp, Frankfurt/M 1988.

o praxi, regularity praxe, modely produkce a konzumpce a také o politickou ekonomii kinematografie obecně než o otázku možností uměleckého úspěchu v podmínkách hollywoodského systému, která myslím byla dostatečně prozkoumána předchozími generacemi badatelů. Mě zajímalo spíše samotné fungování systému a americký film nabízí skvělou příležitost studovat kinematografii jako kulturní praxi a systém. Hollywood je díky objemu produkce a míře dosahu v tomto ohledu nesrovnatelný. V USA existují nejen největší a nejúplnější soubory archivních dokumentů na světě, ale také určitý systém, který sice prošel transformacemi a krizemi, ale funguje kontinuálně bez větších přerušení a zlomů již víc než 80 let. Chcete-li studovat praktiky a marginální diskursy, je americký filmový průmysl ideálním předmětem právě díky své kontinuitě a soudržnosti systému.

Dospěl jsi k nějakým obecným závěrům o odlišnostech mezi evropskými a americkými marginálními formami a praktikami?

Bylo by obtížné formulovat obecný teoretický závěr, protože pokud bych se chtěl držet principů svého přístupu, chyběla by jednoduše potřebná data týkající se Evropy. Co přesto mohu říci a co je myslím poměrně zřejmé, je, že existují jisté zajímavé paralely. Když si vezmete německé trailery ze třicátých a čtyřicátých let a francouzské trailery ze čtyřicátých a padesátých let, najdete v nich podobný styl a repertoár a mnoho z nich je založeno na klasické struktuře, která odpovídá základnímu modu, jenž jsem se pokusil popsat ve vztahu k americkému klasickému traileru. Otázka je, proč tomu tak bylo. Kopírovaly americké trailery, inspirovaly se jimi, nebo přišly s těmito řešeními samy? Německé trailery používaly stíračky, mezititulky, voice-over i klasickou strukturu, což je stejný základní model produkce jako v americké kinematografii. Na druhé straně mě na francouzském filmu zaujalo také to, že zvláště v osmdesátých letech, které lze nazvat obdobím Mitteranda a Jacka Langa, se mnoho trailerů pokoušelo porušovat pravidla amerického traileru a odpoutat se od toho, co jejich tvůrci věděli, že diváci vědí o standardním modelu amerického komerčního traileru. Abyste to vysvětlili, museli byste vzít v úvahu kontext francouzské kulturní politiky osmdesátých let a popsat, jak socialistická vláda ovlivnila filmový průmysl, který si vytvořil polemický postoj vůči Hollywoodu. Vědomě se hledaly alternativy vůči Hollywoodu, které by opravdu fungovaly i v podmínkách populární kinematografie. Dobrým příkladem této tendence jsou Godardovy nebo Bessonovy trailery z osmdesátých let.

Uvedu ještě jednu konkrétní odlišnost: francouzské trailery používaly ženský voice-over místo mužského, který je pevnou normou amerického traileru. Viděl jsem nějaké dva tisíce amerických trailerů a našel jsem jenom 28 příkladů, které nějakým způsobem používaly ženský hlas. Pouze v jednom traileru ze sedmdesátých let se vyskytuje anonymní ženský voice-over. V ostatních případech to byl jen delegovaný ženský voice-over, který je začleněn do základního mužského voice-overu ve stylu Dona Lafontaine,⁷⁾ jenž uvádí

7) Hediger během brněnských přednášek popsal překvapivou skutečnost, že stentorický hlas Dona Lafontaine (ředitel reklamního oddělení Paramountu), který je zvukově zvlášť vhodný k tomu, aby byl začleněn do původních mixů, je možné po dlouhá desetiletí slyšet alespoň chvíli v naprosté většině amerických trailerů na americké filmy.

narativ filmu; až v tomto rámci se může objevit ženský hlas jako určitá vsuvka. Pevným pravidlem je, že v klasickém traileru nevystupuje anonymní ženský hlas v pozici vypravěče. Ve francouzských trailerech se ale ženský hlas v roli vypravěče vyskytuje. Myslím, že všechny podobné rozdíly by bylo třeba analyzovat jako součást obecných vztahů mezi Hollywoodem a evropskými snahami vytvořit vůči němu alternativy. Musí se ale vzít v úvahu důležitá funkce kulturní politiky, která působí v pozadí.

Můžeš popsat jednotlivé fáze svého výzkumu od vymezení souboru základních pramenů přes způsob kontaktování institucí, zajišťování přístupu k archivním dokumentům až po analýzu primárních pramenů, klasifikaci dat, vytváření databází a vyvozování závěrů?

Začalo to jedním telefonním hovorem. V první fázi své práce jsem se vyptával ve svém okolí, kdo o trailerech něco ví a pročítal jsem veškerou dostupnou literaturu. V podstatě jsem našel jen dvě či tři studie, které se tématu věnovaly spíše teoreticky. Stále mi chyběly potřebné historické informace a nikdo mi je nebyl schopný poskytnout. Nakonec jsem zavolaal dnes již nežijícímu filmovému historikovi Williamu Eversonovi z New Yorku, který měl v té době největší soukromou filmovou sbírku ve Spojených státech. Na rozdíl od jiných soukromých sběratelů byl velmi přístupným a otevřeným člověkem, který vstřícně komunikoval s badateli a studenty. Vyslechl jsem od něj dvacetiminutovou přednášku o traileru po telefonu. Zeptal jsem se ho, jestli bych jej mohl v New Yorku navštívit a on souhlasil. Když jsem za ním při své první badatelské návštěvě Spojených států přijel, celé odpoledne mi promítal trailery a řekl mi o nich všechno, co věděl. Bylo to mnoho zajímavých informací, ale ne systematická historie trailerů, kterou jsem hledal.

Pak jsem si začal domlouvat schůzky, abych se podíval na co nejvíce trailerů v archívech. Kontaktoval jsem všechny archívy, které mohly mít ve sbírkách trailery a které pro mě byly přístupné: filmové oddělení Muzea moderního umění v New Yorku, filmové oddělení Kongresové knihovny ve Washingtonu, velké univerzitní archívy jako Wisconsin Center for Film and Theatre Research v Madisonu, UCLA Film and Television Archives v Los Angeles, dále mimouniverzitní archívy jako Margaret Herrick Library v Los Angeles, což je historický archiv Akademie filmového umění a vědy, archívy filmových společností jako Warner Bros. Archives v Los Angeles a další. Začal jsem kontaktovat všechny tyto instituce, psát jim dopisy, telefonovat, abych zjistil, jaké materiály související s trailery mají. Pracovníci archivů byli obvykle poněkud rozpačití z toho, že se neptám na konkrétní trailery ke konkrétním filmům, což byl typ žádosti, na který byli zvyklí. Setkali se s takovým druhem požadavků, jako že jim zavolá fanoušek Hitchcocka, chce vidět trailery k jeho filmům a oni mu mohou poskytnout konkrétní materiály. Ale když jim telefonoval někdo, kdo se ptal na *všechno*, co nějak souvisí s trailery, bylo to pro ně velmi nezvyklé. Typická odpověď, která pak následovala, byla v duchu „máme těchto pár trailerů a nic víc, nemáme žádné psané dokumenty“. Rozhodl jsem se, že se nenechám takto získanými informacemi odradit od dalšího pátrání a že se půjdu do těchto archivů přesvědčit sám. O amerických filmových archívech je třeba říci, že jsou extrémně přístupné a otevřené vůči filmovým badatelům. Když přijdete s jednoduchým doporučením, jejich pracovníci vám budou ochotni pomoci vším, co budou

moci poskytnout. Například v Muzeu moderního umění jsem absolvoval dvě odpoledne projekcí trailerů, což musel být velmi obtížný úkol hlavně pro promítače.

Nicméně pokud jde o klíčové psané dokumenty, pracovníci archivů vesměs nic konkrétního nevěděli, mohli mi dát nanejvýš jen určité tipy. V nejlepším případě mi mohli nabídnout složku s novinovými výstřižky o trailerech – to byl případ Muzea moderního umění a Margaret Herrick Library. Tyto články ale nebyly vždy spolehlivé, protože šlo o běžnou příležitostnou publicistiku. Byl to specifický žurnalistický žánr: „každých pět let každý filmový publicista pocítí, že je třeba napsat něco o trailerech, protože je to přece tak podivné téma“. Nezbyvalo mi nic jiného, než jít do archivů a hledat podklady těchto textů, materiály týkající se lidí, o nichž se v člancích psalo, zjistit, zda tito lidé ještě žijí, telefonovat jim, klást jim pořád stejné základní otázky. Výsledkem byla řada různých podání historického vývoje traileru, proměňujících se podle toho, kým daný člověk byl – to už patří k rizikům orální historie. Získal jsem tak mnoho jmen, některé základní informace, ale nic ve smyslu spolehlivých historických pramenů.

Pak jsem musel začít znovu pracovat v archivech, ale odlišným způsobem, hledat jiné typy pramenů. Nejdůležitějšími z nich byly oborové časopisy, které jsem procházel kompletně rok po roce, všechna čísla z období, které jsem zkoumal. Oborové časopisy pro provozovatele kin jako „Motion Picture Herald“ se z pochopitelných důvodů ukázaly jako nejužitečnější, protože obsahovaly mnoho informací, jež byly důležité pro kina: o dostupnosti trailerů, o změnách v jejich produkci a distribuci atd. Z těchto pramenů jsem byl schopný zkonstruovat první základní schéma historie traileru od jeho počátků po současnost. V další fázi jsem začal navštěvovat archivy studií a hledat materiály podle různých kritérií: korespondenci marketingových oddělení, producentů, režisérů, někdy dokonce i hereckých hvězd, pátral jsem po materiálech týkajících se konkrétních výrobních společností činných ve výrobě trailerů. Kousek po kousku jsem skládal základní korpus pramenů.

Potom jsem začal dělat další interview. Zavolał jsem Bethlyn Handové, pracovníci MPAA zodpovědné za rating trailerů a reklamních materiálů vůbec, přičemž rating je třeba chápat jako eufemismus pro cenzuru.⁸⁾ Veškeré reklamní materiály, které měly být uváděny v kinech, musely být schváleny MPAA a musela jim být přidělena určitá ratingová kategorie. Všichni výrobci trailerů samozřejmě usilovali o zařazení do kategorie „G“⁹⁾ a nepředpokládalo se, že se v nich budou vyskytovat nějaké mládeži nebezpečné obsahy. Handová byla v médiích obvykle prezentována jako velmi zlá osoba, protože byla spojována s různými kontroverzemi souvisejícími s cenzurou. Distributoři mají sklon využívat polemiky o cenzuře ve svůj prospěch: vyrobí trailer, o kterém vědí, že bude

8) Jedná se o pracovníci MPAA Rating Administration, komise, jež je orgánem Motion Picture Association of America a která je zodpovědná za rating a klasifikaci filmů, jež mají být uvedeny do amerických kin. Rating (Movie Rating System) je americký systém klasifikace a označování filmů podle toho, jak pojednávají určitá témata (násilí, sex apod.) a jakému publiku jsou určeny. Systém má sloužit k tomu, aby informoval diváky a provozovatele kin, zda je daný film vhodný pro mládež a pokud ano, tak od kolika let, zda se doporučuje doprovod rodiče atd.; rating byl institucionalizován roku 1968 a nahradil starší systém kontroly obsahu, tzv. Motion Picture Code, jenž byl v USA uplatňován jako forma vynucované cenzury od roku 1934.

9) Označení „G“ znamená, že film je vhodný pro publikum bez rozdílu věku.

v MPAA zamítnut, a pak z toho vytvoří příběh pro noviny, což v důsledku samozřejmě vyvolá efekt reklamy. Proto jsem paní Handové musel zdůraznit, že mě skutečně zajímá, jakým způsobem pracuje. Ona byla tak překvapená, že mi věnovala hodinu času a dokonce prošla svůj adresář a poskytla mi řadu telefonních čísel lidí, s nimiž jsem chtěl mluvit, a dovolila mi, abych se na ni odvolával.

Díky tomuto klíčovému setkání jsem pak získal možnost mluvit s většinou pro mě důležitých lidí, kteří v průmyslu dodnes aktivně pracují. Některá z takto vzniklých interview se ukázala být pro další práci zásadní, protože jsem se z nich dozvěděl podrobnosti o praxi výroby trailerů. Jiná interview byla zajímavá ve smyslu nespolehlivosti orální historie, o níž jsem mluvil před chvílí – rychle jsem se dostal do situace, kdy jsem si začal uvědomovat, že o věci vím více než lidé, kterým kladu otázky. Byl jsem udiven, jak mnoho z informací, které jsem dostal, bylo chybných.

Přesto jsem se naučil mnoho o kouzlu hollywoodského průmyslu, o vypravěčských technikách, obvykle biografických a autobiografických, které průmysl generuje o sobě samém. Většina historických příběhů, o nichž jsem věděl, že nejsou pravdivé, měla stejnou strukturu a rétoriku jako vyprávění, která lze najít v trailerech a dalších periferních diskurzech typu článků v populárních časopisech a dokumentů o natáčení filmů: „Nejdříve zde byla taková a taková situace, pak přišel tento člověk nebo společnost, vynalezli to a to, a tím se změnil svět, film byl od té doby něčím jiným.“ Tato základní struktura historického vyprávění byla přítomná i v autobiografických příbězích některých z lidí, s nimiž jsem dělal interview. Tito lidé jsou úplně zakořenění do určitého druhu historické rétoriky. Rád bych o tom napsal studii, zvláště o anekdotě jako nástroji filmové historie. Orální historie výrobců trailerů by zde měly figurovat na předním místě, protože nejlépe vypovídají o tom, jak systém Hollywoodu vytváří historické vyprávění o sobě samém; je to modus sebepozorování, sebepopisu. Jedním z úkolů filmového historika a archeologa médií je analyzovat a dekonstruovat tato schémata historického vyprávění. Je třeba je respektovat jako součást systému, který studujete. Neznamená to tedy, že bych vůči těmto lidem byl neuctivý, jsem jim naopak vděčný.

Další zkušenost, kterou jsem při těchto setkáních nabyl, bych nazval produktivním nedorozuměním. Při rozhovoru s jedním praktikem řemesla výroby trailerů jsem používal některé termíny, na které jsem zvyklý z filmové teorie, a on jim vůbec nerozuměl. Nicméně ochotně podával informace o tom, jak pracuje, o nichž si myslel, že mi budou užitečné. Vznikla propast nedorozumění, která zela mezi dvěma odlišnými jazyky, protože i on používal hermetický profesní jazyk praxe, který je pro člověka zvenčí stěží srozumitelný, dokonce i pro mě, přestože jsem v té době měl již o tématu mnoho poznatků. Takže tento člověk nejenže nerozuměl otázkám, ale navíc používal termíny a perspektivu, kterým jsem nerozuměl zase já. Mohli byste namítnout, že jednoduše používal profesní žargon, který je charakteristický pro každý obor včetně filmové teorie, a že studovat určitý obor z velké části znamená učit se jeho žargonu, což je jistě pravda. Nicméně já jsem zjistil, že to není dostatečné vysvětlení, protože tyto jazyky jsou praktickými nástroji, vypovídají o tom, jak lidé myslí, jak pracují.

Přišel jsem na to, že jazyk používaný profesionály z oblasti výroby trailerů je určitou formou teorie. To je důležitý aspekt praxeologie: musíte být připraveni nalézt teorii jinde, počítat s tím, že lidé, o kterých byste si mohli myslet, že teoreticky nereflktují to,

co dělají, o tom ve skutečnosti vědí velmi mnoho a mají vypracovaný velmi precizní jazyk pro popis své práce, ačkoli tento jazyk nemusí být okamžitě přeložitelný a přístupný pro člověka zvenčí. Jako historik zkoumající tento druh praxe, jako praxeolog, jsem cítil nutnost uchovat si tuto zkušenost vzájemného nepochopení. Zjistil jsem, že by bylo chybou přijít s již hotovou velkou teorií a dívat se na praxi z pozice teorie, klasifikovat fakta podle míry, v jaké jí odpovídají. Namísto toho je třeba udržet propast neporozumění, zdržet se teoretického soudu a pokoušet se nejprve zjistit, co tito lidé vlastně svým zvláštním profesním jazykem říkají o své práci. Znamená to pěstovat si určitý typ senzibility a pokoušet se v duchu teorie praxe popsat status jazyka v praxi – to vám pomůže cvičit si cit pro rozdíly a nuance v oblasti, kterou zkoumáte.

Vrátím se ještě k otázce uspořádání pramenů a jejich analýzy. Zpracoval jsem si dvě databáze. První z nich sloužila k organizaci popisů a analýz trailerů podle určitého souboru kritérií. Předně údaje o formálních rysech: průměrná délka záběrů, výskyt titulků a voice-overu, stíraček, děleného obrazu, vsuvek jako statické obrázky a grafika, materiálu natočeného speciálně pro trailer, typ hudby, přítomnost hvězdy dívající se do kamery a chválící film, využití tzv. *button*, což je závěrečný segment novějších trailerů atd.¹⁰⁾ Do databáze jsem vkládal všechny tyto údaje, dále zařazení traileru do některého z typů, které jsem si v průběhu práce definoval, a pěti nebo šestiřádkový popis traileru zaměřený na jeho vizuální a textuální prvky. Tato trailerová databáze mi umožnila vyvodit určité kvantitativní závěry, například průměrnou délku záběru v trailerech jednotlivých desetiletí.

Druhá databáze organizovala písemné prameny: všechny dokumenty, které jsem našel, a přepisy interview. Byl jsem nucen většinu dokumentů přepisovat do počítače, protože americké archivy dodržují pravidlo, že je zakázáno kopírovat materiály, jež nebyly publikovány. To se týká téměř všech dokumentů z archivů studií. Rozhodl jsem se navíc přepisovat i většinu článků z oborových časopisů, což má velkou výhodu, protože je nyní mám uchovány v elektronické databázi a můžu v nich vyhledávat i jednotlivá slova. Mohu mít okamžitý přístup ke všem dokumentům a klást jim otázky týkající se nejrůznějších aspektů zkoumaného problému. Současně se tak velmi usnadňuje proces psaní, protože když se rozhodnete napsat třístránkovou kapitolu o vybraném aspektu, okamžitě si vyhledáte všechny relevantní pasáže, uspořádáte si je a máte připraven základ pro svůj text.

Co se týče samotné analýzy trailerů, zde jsem se zaměřil na vyhledávání strukturních rysů, strukturních regularit, jejichž přítomnost jsem předpokládal. A jak se ukázalo, skutečně se v trailerech nalézt daly. Kromě stylu, který je v klasickém traileru tvořen hlavně titulky, voice-overem a stíračkami, jsem objevil určitou strukturu, která je společná naprosté většině klasických trailerů. Ta se skládá ze čtyř prvků: úvodu představujícího námět nebo hvězdy, názvu filmu, rozpracování tématu nastoleného v úvodu a závěrečného titulkového segmentu, obvykle opakujícího název filmu.

Struktura klasického traileru byla na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let nahrazena jinou strukturou, která má charakter resumé dvou třetin příběhu filmu nebo přesněji

10) *Button* – výraz z odborného žargonu označující závěrečný gag nebo humorný fragment dialogu, který se obvykle objeví po záběru ukazujícím název filmu; používá se od 70. let. Viz slovníček pojmů in Hediger, *Verführung zum Film. Der Amerikanische Kinotrailer seit 1912*. Schüren, Marburg 2001.

připomíná shrnutí syžetu, které koresponduje s třemi akty klasického dramatu, což znamená, že nemusí nutně odpovídat skutečnému příběhu filmu, ale přesto naznačuje, že ve filmu je klasický syžet, a podává zároveň informace o jeho dvou třetinách. Tímto posunem dochází k zásadní změně pravidel konstrukce trailerů, protože v klasické éře platila jasná zásada, kterou tvůrci formulovali v mých interview, ale jejíž explicitní artikulace jsem našel i v článcích z oborových časopisů a novin, a sice zásada, že nesmíte prozrazovat příběh. Od sedmdesátých let se rozšířil typ traileru, který naopak divákovi poskytuje enormní množství narativních informací a který používá montážní techniky usnadňující a urychlující proces vyprávění, aby tak umožnily sdělování velmi přesných informací o příběhu filmu. Sledování traileru proto často připomíná první sledování samotného filmu. Jednou z nejčastějších stížností na trailery je tvrzení, že když jste viděli trailer, už jste viděli film.

V rámci svých interview jsem se na tento rys postklasických trailerů zeptal producenta Andrewa Kuehna z Kaleidoscope Films, nejdůležitější výrobní společnosti specializované na trailery, který v oboru působí dodnes. Odpověděl, že to lze vysvětlit tím, že na rozdíl od minulosti, kdy měly jen jeden úkol, a sice přilákat diváky do kin, dnes trailery plní další roli: odradit od návštěvy kina diváky, kterým daný film není určený. Důvodem této situace je fakt, že současné filmy jsou, na rozdíl od kinematografie padesátých let, specifitěji zacílené na vybraný typ publika. Pokud chcete oslovit určité publikum, musíte zajistit, aby na film nechodili diváci, kteří do kina nepatří, protože ti by po návratu z kina vyprávěli svým přátelům, na jak pitomém filmu to byli. Všichni profesionálové z oboru filmové propagace vědí, že špatná ústně šířená reklama (*word-of-mouth*) může odrovnat jakýkoli film, a proto věnují mnoho úsilí tomu, aby zamazali jejímu vzniku. Zjednodušeně lze říci, že filmová propagace je průmyslem ústně šířené reklamy, který se snaží eliminovat špatnou ústně šířenou reklamu a vytvořit podmínky pro tu dobrou. Nakonec je to přece vždy konzument, který se rozhoduje, zda za daný film zaplatí, a ve studiích se ničeho tak neobávají jako toho, že konzument nebude s filmem spokojený.

Co myslíš, že může výzkum marginálních forem přinést nového do arzenálu metod a konceptů „nové filmové historie“? Jaké byly reakce představitelů nové filmové historie na tvou knihu? Vyčítal ti někdo například, že tvá data nejsou dostatečně „tvrdá“ či spolehlivá, nebo ses naopak setkal s názorem, že jsi otevřel nové perspektivy a dimenze filmově-historického výzkumu?

Je těžké na to odpovědět... ale vidím dva možné přínosy, kterými by to, co nazývám praxeologií marginálních forem, mohlo přispět filmové historiografii. David Bordwell navrhl historický přístup, který nazval historickou poetikou filmu. Historická poetika je analýzou jednotlivých filmů, která se snaží vzít v úvahu co nejvíce skutečností týkajících se historie produkce a je koncipována jako alternativa vůči interpretativním modům psaní o filmu. Bordwellův přístup zpochybňuje názor, že filmu lze porozumět prostřednictvím aplikace pojmu autorské intence, že lze všechny prvky vyskytující se ve filmu vysvětlit tak, že jednotlivá rozhodnutí vztáhneme k individuálním osobám tvůrců. Bordwellovu kritiku interpretace připisující estetická rozhodnutí autorovi a to, že nahradil pojem

autorské intence systematickým výzkumem způsobů, jak byly filmy ve skutečnosti vytvářeny, považuji za naprosto zásadní a velmi užitečné.

Nicméně zůstává mnoho otázek, na které historická poetika nenabízí odpověď, a právě ty mě zajímají. Například: Jak se filmy dostávají ke svým divákům? Jak fungují coby konzumní produkty? Jak cirkulují v kultuře, v níž žijeme? Jak interagují s jinými médii? Jak společně s dalšími médii konstituují cosi jako mediální prostředí, v němž žijeme a pohybujeme se? Jak praktiky filmového průmyslu konstituují konzumentský povrch či interfejs filmu a jak se tento interfejs vyvíjí v čase? Když chcete studovat tyto otázky a vzít vážně Sorlinem vyjádřenou tezi, že skutečnou historií filmu je historie jeho oběhu, musíte se přesunout na jinou rovinu a věnovat pozornost nejen uměleckým dílům a jejich produkci, ale také tomu, co já nazývám marginálními formami.

Kdybych měl shrnout svou knihu o traileru v jedné větě, řekl bych, že je to pokus napsat historii filmové propagace z hlediska filmové formy. Janet Staigerová napsala skvělou studii o historii a teorii filmové propagace, nazvanou *Announcing Wares, Winning Patrons, Voicing Ideals*.¹¹⁾ Jistý můj americký kolega řekl – a já s ním souhlasím –, že je to jeden ze tří nejlepších textů, které kdy byly publikovány v časopise Americké společnosti filmových studií *Cinema Journal*. Je to studie napsaná před mnoha lety, ale já jsem nenašel důvod k vyvracení jejích tezí, ačkoli závěry prací z oblasti společenských věd obvykle dlouhou životnost nemají. Janet Staigerová zde problematizuje přístup k filmové propagaci, který je zaměřený na texty. A oprávněně, protože v této oblasti je velmi obtížné sestavit korpus zkoumaných materiálů. Provedete kompletní průzkum plakátů, novinové reklamy, trailerů a televizních spotů a všeho dalšího? Výhodou traileru v tomto ohledu je, že tvoří nejdůležitější prvek filmové propagace. S tím by souhlasili všichni představitelé průmyslu. Příručka o filmové propagaci, kterou vydala MPAA, tvrdí, že trailer je klíčovou částí každé reklamní kampaně, a pokud budeme věřit marketingovým průzkumům objednaným studií a výrobcí trailerů, lze říci, že trailery mají u jednotlivého filmu až třetinový podíl na tržbách z prodeje vstupenek. Na druhé straně trailer stojí pouze jedno až čtyři procenta průměrného rozpočtu na propagaci. Takže je to jednoduše nejefektivnější a nejdůležitější reklamní prostředek filmového průmyslu. Proto mohou trailery v projektu výzkumu filmové propagace z hlediska filmové formy fungovat jako spolehlivá vstupní brána.

Shromáždíte-li korpus příkladů, který bude dostatečný podle kritérií, jež lze převzít z práce Vladimira Proppa o ruské pohádce, kde se říká, že historický korpus je nasycený, jestliže nevzniká žádný rozdíl, když přidáte nebo uberete přibližně deset procent vzorku – a právě o sestavení takového korpusu jsem se pokusil –, pak zřejmě máte materiální základnu v oblasti filmové formy, která vám umožňuje udělat to, co jsem provedl já: psát historii filmové propagace z hlediska filmové formy.

A čím tento můj přístup může přispět k filmově-historické metodologii? Může pomoci odpovídat na otázky, na něž nelze odpovědět v rámci zavedených modelů nové filmové historie koncentrované na filmy a filmovou produkci. Z druhé strany může také přinést odpovědi na otázky, které nebyly vyřešeny v oblasti výzkumu filmového předvádění,

11) Janet Staiger, *Announcing Wares, Winning Patrons, Voicing Ideals. Thinking about the History and Theory of Film Advertising*. „*Cinema Journal*“ 29, 1990, č. 3, s. 3 – 31.

distribuce a propagace. Douglas Gomery ani Janet Staigerová a další historici píšící o filmové propagaci se nepokoušeli opravdu zaměřit na filmovou formu a textovou základnu nebo na to, co nazývám konzumentským interfejsem filmu. Tento druh výzkumu ale může být přínosem i v oblasti recepčních studií. Jak víte, nejs sofistikovnější a metodologicky nejpokročilejší modely studia recepce se uplatňují ve výzkumu velmi lokálních fenoménů a specifických recepčních událostí, abych použil termín Janet Staigerové z jiné její práce.¹²⁾ Lokální či regionální historie filmově-recepčních schémat nebo případové studie o recepčních událostech považuji za neobyčejně obohacující přístup pro filmová studia jako celek. Nicméně já se nezabývám ani tak individuálními recepčními událostmi, ale spíše modely konzumpce většího měřítka a posuny v těchto modelech. Když jsem objevil posun v rétorice traileru, k němuž došlo v sedmdesátých letech, a který by bylo možné nazvat narativním obratem ve filmové propagaci, obratem od nenarativní k narativní reklamě, od „ukazování jako ohlašování“ (*showing as announcing*) k „vyprávění jako prodeji“ (*storytelling as selling*), musel jsem si klást otázky, zda došlo k hlubší transformaci i v konzumentských postojích a modelech konzumpce. Výzkum traileru mě takto v důsledku přivedl k metodologickým otázkám spojeným s analýzou dlouhodobějších procesů a změn v modelech konzumpce a překlenujících modelů konzumpce. V tomto smyslu může být praxeologie marginálních forem přínosem pro recepční studia a může pomoci ve výzkumu rozsáhlejších vývojových procesů a změn modelů konzumpce.

Pokud jde o reakce, s nimiž jsem se setkal, tak můžu říct, že mě nikdo od práce neodrazoval a její výsledky neodsuzoval. Představitelé takzvané nové filmové historie reagovali pozitivně. Jeden z prvních lidí, s nimiž jsem měl možnost o své práci mluvit, byl Donald Crafton, kterého velmi zaujal materiál i metoda mé práce.

Vnesly tvé závěry ze studia marginálních forem nějaké nové poznatky či dimenze do otázek základní periodizace dějin filmu? Mám na mysli dějinné změny jako byl přechod k tzv. narativní integraci, dále nástup zvuku, konec klasického paradigmatu nebo rozšíření médií domácí konzumpce jako video, laserdisc či DVD.

Jedním z takových poznatků bylo zjištění, že v oblasti předvádění filmů znamenal nástup zvuku mnohem menší zlom než v technické oblasti. Ze studia programů filmových představení je možné odvodit, že kombinace filmu s hudbou a živými vystoupeními pokračovala ještě mnohem déle, než se obvykle předpokládá. Pokud jde o periodizaci, může nám koncentrace na marginální formy pomoci přesunout pozornost od technologie, které byl připisován až příliš velký význam. Technologicko-esencialistická podání filmových dějin mají tendenci chápat zavedení zvuku jako úplnou revoluci, která zcela mění vše. Samozřejmě, že obchodní struktura filmového průmyslu se skutečně od základu změnila a posílil se oligopol velkých studií. Na druhé straně, když studujete program představení a způsob uvádění filmů, zjistíte, že kontinuity byly mnohem silnější, než by se mohlo zdát. Hluboko do třicátých let se v kinech velkých amerických měst stále setkáváte

12) Viz Janet Staiger, *Perverse Spectators. The Practices of Film Reception*. New York University Press, New York 2000, s. 163.

se směsí vaudevillu a filmu, která byla typická pro němý film. To je v příkrém rozporu s technologicko-esencialistickou tezí o rychlé a úplné změně.

Pokud jde o raný film, mohl by přístup, který navrhuji, pomoci zjemnit periodizaci. Zavedená dualita kinematografie atrakcí a kinematografie narativní integrace se vztahuje hlavně k textuální rovině, ale pokud jde o diskurs reklamy, potřebujete vymezení jiného období. Pokusil jsem se o to v článku o raných trailerech.¹³⁾ V době mezi roky 1912 a 1915 nebo 1916, někde možná o něco později, lze sledovat vývoj systému filmové propagace, který se do značné míry podobá tomu současnému. Je to systém „vyprávění jako prodeje zboží“, založený na principu vzájemné integrace diskursu filmové narace a diskursu reklamy. Knižní nebo novinová zpracování filmového příběhu slouží jako reklama na film a filmy samy naopak slouží jako reklama na tato literární zpracování. To je charakteristická reklamní logika takzvané seriálové „sdružené propagace“ (*tie-in*) v době vzniku traileru v desátých letech. Tyto fenomény mohou změnit naše představy o historii uvádění filmů a o procesu přechodu k tzv. narativní integraci, tvoří jakési přechodné období, jež by mělo být pečlivě zkoumáno. S periodizací souvisí také to, že tento režim propagace funkčně integrující naraci s reklamou se po skončení klasického období trvajícího od dvacátých do šedesátých let opět vrátil do hry a uplatňuje se ve filmovém průmyslu od sedmdesátých let dodnes.

Jinou historickou změnou, která by podle mého názoru měla být podrobněji prozkoumána, je přechod, jenž nazývám přechodem od kino-průmyslu ke copyrightovému průmyslu. Jak dobře víme, pro periodizaci dějin Hollywoodu je klíčová opozice klasického a postklasického filmu nebo nového Hollywoodu. Pokud se ale na dějiny americké kinematografie zaměříme z hlediska obchodních praktik, zjistíme, že filmový průmysl klasického období je, jak by řekl Gomery, kino-průmyslem. Hlavní zisky přicházejí z provozu kin, nikoli z výroby filmů. Dnes jsme naproti tomu svědky průmyslu, který je zaměřen na exploataci copyrightů. Copyrighty byly důležitou otázkou i dříve, ale v současnosti se setkáváme s tím, že se exploatace copyrightů filmů a copyrightově chráněných artefaktů stala neobyčejně důležitou. K tomuto posunu došlo po oddělení velkých korporací výrobců na jedné straně a řetězců kin na straně druhé. Jedním z příznaků této změny je fakt, že velká studia jsou dnes opět součástí vertikálně integrovaných mediálních konglomerátů. Je to stejná organizační struktura jako v době mezi roky 1917 nebo 1918 a 1948, ale v mnohem větším měřítku. Rozdíl je ale hlavně v tom, že dnešní majitelé mediálních konglomerátů, s výjimkou Sony Pictures, nevlastní kina. Takže kina dnes již nejsou zásadní pro ekonomickou prosperitu hollywoodských studií. Kdyby tomu tak bylo, pak by přece všechna studia usilovala o vlastnictví kin. Ve skutečnosti je pro ně mnohem důležitější vlastnit spíše televizní sítě, ale ty nejsou součástí filmového průmyslu jako takového.

Současné mediální konglomeráty jsou poměrně značně diferencované a komplementární pokud jde o ekonomické aktivity v oblasti televize, videa a dalších médií. Paramount

13) Vinzenz Hediger, *Self-Promoting Story Events. Serial Narrative, Promotional Discourse and the Invention of the Movie Trailer*. In: Anna Antonini (ed.), *Il film e i suoi multipli*. Forum, Udine 2003, s. 295 – 316 (český překlad textu vyjde v antologii Petr Szczepanik /ed./, *Nová filmová historie*. Herrmann a synové, Praha 2004).

je nejvýznamnějším aktérem na poli videa, Warner Bros. v americké kabelové televizi, Sony má největší řetězec kin. Doplňují svou výrobu distribučními kanály, které vlastní, ale nejsou to stejné kanály pro všechna studia, i když všechna využívají HBO. Takže obecně lze říci, že vzájemná propletenost a diferenciacie jsou mnohem komplexnější než v klasické éře. Není to již kino-průmysl, ale copyrightový průmysl. Tento přechod by měl být v historických zkoumáních hollywoodského systému brán mnohem více v potaz a měl by na něj být kladen větší důraz než na změny v rovině stylu, jakkoli významné by se jevily.

Proč je pro tebe důležitý fenomén opakovaného sledování filmu? Může nám jeho analýza pomoci lépe porozumět historickým procesům v rovině produkce, distribuce a recepce?

Opakované sledování je zajímavou výzvou pro historický výzkum z mnoha hledisek. Je téměř nemožné popsat jeho existenci v jednotlivých historických obdobích, protože se nemůžete dotýčných diváků zeptat na jejich návyky. Tvrdá data, která jsou k dispozici, například zisky z prodeje vstupenek a údaje o návštěvnosti, vám o opakovaném sledování nic neřeknou, protože z nich nelze vyčíst, zda jeden divák šel na tentýž film vícekrát. Proč je to důležité téma? Protože opakované sledování se v posledních dvaceti letech stalo masově rozšířeným modelem konzumentského chování a v současnosti je důležitým rysem prezentace i recepce filmů. Jak jsem na to přišel? Jedním z vodítek pro tento závěr pro mě byla změna v rétorice traileru, již zmíněný narativní obrat k využívání příběhu jako nástroje prodeje, k němuž došlo během pozdních sedmdesátých let. Marketingoví specialisté se již neobávají, že prozrazení příběhu sníží přitažlivost filmu pro diváky. Předpokládají, že diváci jsou připraveni přijímat informace o příběhu s předstihem a počítají i s tím, že po sledování traileru získají pocit, že již film jednou viděli, a až pak se budou rozhodovat, zda půjdou do kina. Rétoriku vyprávění jako prodeje lze interpretovat jako integrální součást kultury, v níž je opakované sledování filmu akceptovatelným a rozšířeným chováním. Mění se tak status filmu jako produktu a způsob jeho oběhu v kultuře.

Nástup opakovaného sledování a změna rétoriky trailerů proběhly ve stejné době, kdy se začaly šířit videopřehrávače. Video je samozřejmě klíčovým nástrojem opakovaného sledování, nahrávání a zajišťování si individuálního přístupu k filmu. Mediální teoretici již mnohokrát psali o tom, že zavedení videa znamená demokratizaci autority programové struktury a divákovo získání kontroly nad vlastním konzumentským chováním, což se projevuje možností sestavovat si vlastní divácké časové rozvrhy a priority. Pro mě je důležité, že se tím mění status filmu jako součásti programu a jako zkušenostní základny. Nicméně, jak jsem již řekl, je velmi obtížné činit závěry o existenci fenoménu opakovaného sledování v dějinách kinematografie, hlavně v době klasického filmu. To je velká metodologická výzva: jak zkoumat věci, o kterých je obtížné cokoli zjistit, jakou metodu je pro to třeba vyvinout? Řešením je podle mě nestudovat jen skutečné chování diváků, protože to je něco, co lze dělat pouze ve vztahu k současnosti a s pomocí nástrojů sociologického výzkumu. Navrhuji studovat spíše cosi, co nazývám institucionálními rámci filmové konzumpce. Institucionální rámce zahrnují modely zpřístupňování filmů čili modely distribuce, její infrastrukturu, dále uvádění, strukturu rozhodování o programové

nabídce atd. Můžete jít do archivů, studovat oborové časopisy, rekonstruovat skutečné praktiky a důvody, které se skrývaly za distribučními a programovými rozhodnutími, zkoumat ekonomiku distribučních modelů, doby uvádění filmu v kinech čili kolik dnů či týdnů byl film v daných oblastech promítán.

Jednou z klíčových otázek, kterou pak těmto materiálům můžete položit, je: Do jaké míry bylo v klasické éře vůbec možné vidět film opakovaně? Jaký druh dostupnosti byl v klasické éře běžný? Poměrně přesnou představu o dostupnosti lze získat ze studia distribučních modelů, důvodů programových rozhodnutí, ale také postupů, jako je znovu-uvádění. Je nicméně známé, že životnost filmu v distribuci tehdy byla kolem dvou let. Film byl nejprve uveden ve velkých městských kinech a pak postupně přecházel do periferních a maloměstských kin. Pak byl stažen, kopie byly odeslány do skladů studia a titul se již nikdy v běžné distribuci neměl objevit, s výjimkou remaku natočeného o deset let později, s jiným obsazením a stylem.

Zajímavé by také bylo provádět případové studie k jednotlivým filmům a na základě strategie distribuce a uvádění se ptát, zda opakované sledování bylo, či nebylo výrobcem a distributorem rozpoznáváno jako ekonomicky zajímavý potenciál, zda jej vůbec považovali za ekonomický faktor, jestli jej zkoušeli podporovat reklamou. Dalším pramenem, který jsem zatím nezmínil, je obchodní korespondence a marketingová šetření zadávaná studii.

Kromě institucionálního rámce, o němž jsem mluvil dosud, je třeba zkoumat ještě další roviny, kterou nazývám diskursivními rámci filmového diváctví. Zahrnuje postoje, které řídí konzumentské chování a rozhodnutí diváků, na jaké filmy a jak často budou chodit do kina. Tyto rámce obsahují normy přijatelného konzumentského chování. Lze je rekonstruovat prostřednictvím analýzy reklamních textů, novinových článků a – což je pro mě nejzajímavější – samotných uměleckých textů jako jsou filmy nebo romány, které nějak popisují a reflektují modely filmové konzumpce. Dobrým příkladem může být PURPurová růže z Káhiry Woodyho Allena, kde vystupuje žena, která obsedantně, téměř patologicky praktikuje opakované sledování filmů. Pokud film podrobíte opatrné a pečlivé interpretaci, můžete z něj odvodit cosi jako historický pramen indikující určité divácké postoje a řídicí principy konzumentského chování. Lze z něj odvodit, že ve třicátých letech, v nichž se film odehrává, nemuselo být opakované sledování sociálně přijatelným chováním. Jiným příkladem je Kerouacův román *Na cestě*, kde je scéna, během níž skupina protagonistů stráví noc v levném kině a spí během opakovaného promítání stále téhož filmu. Vyplyvá z toho jednak určitý obraz diváckého postoje, protože postavy během projekcí spí, a dále jistá forma společenského outsiderství, která byla s opakovaným sledováním spojena. Opakované sledování nebylo standardním modelem diváckého chování, které by bylo obvyklé pro příslušníka americké střední třídy.

Shrnuli, co jsem na téma opakovaného sledování řekl, máme tři roviny analýzy, na nichž tento jev můžeme zkoumat: institucionální rámce, diskursivní rámce a skutečné chování. Protože je neobyčejně obtížné formulovat jakákoli ověřitelná tvrzení o skutečném chování, je třeba spoléhat spíše na první dvě roviny. Je velmi pravděpodobné, že na konci takového výzkumu nezískáte sumu tvrdých dat, ale přesto myslím můžete dospět k řadě zasvěcených hypotéz. Nejdůležitější z hypotéz, k nimž jsem dospěl sám, je ta, že opakované sledování nebylo běžné v kinech klasické éry, ale v současnosti je normou

filmové konzumpce. Ve filmovém marketingu se v klasickém období uplatňovala určitá rétorika či kult novinky. Dnes opakované sledování přináší specifické slasti, které lze dobře pozorovat na malých dětech, které se rády dívají na filmy právě proto, že vědí, jak to dopadne, protože je to hra, kterou již umějí hrát. I dospělí recipienti těží divácké slasti z toho, že vědí, jak příběh dopadne, že se k němu mohou stavět ironicky, že mohou zakoušet rozdvojení mezi svrchovanou znalostí okolností příběhu a opakovaným pocitem oklamání, což je specifický rozštěp uplatňující se v diváckých postojích, který přináší specifický druh slasti.

Z jiného hlediska, které navrhla Janet Staigerová, je možné tvrdit, že opakované sledování v klasické éře dostupné bylo, ale pouze skrze podobnou povahu filmových příběhů. Klasické filmy byly ve značné míře podobné, a to do té míry, že se divák mohl bezpečně spolehnout, že mu film poskytne určité uspokojení, které očekává. Byl to typ opakovaného sledování zabudovaný do systému, který nepřipouštěl skutečné opakované sledování. Tento systém byl vlastně velmi neúsporný, pokud zvážíme, jak velké množství titulů se uvádělo na trh a vzápětí nenávratně mizelo. Přejít ke copyrightovému průmyslu může být popsán i v termínech výrazného prodloužení doby, po kterou je běžný film aktivní na trhu jako výrobek chráněný copyrightem. Je to až několik desetiletí na rozdíl od několika let v klasické éře.

Nyní žijeme v situaci, kdy si můžeme koupit mnoho filmů ze čtyřicátých let na DVD, což vytváří životnost copyrightem chráněného produktu, která se prodlužuje na 60 let a více. Dochází tedy k jakémusi zvěčnění životnosti copyrightem chráněného produktu, což je klíčový rys kultury opakovaného sledování, která se konstitovala během posledních dvaceti let.

Spojuješ kult novinky s klasickým paradigmatickým fenoménem opakovaného sledování spíše s postklasickou érou. Jak lze kvalitativně odlišit recepční módy, které těmto dvěma strategiím prezentace filmového textu odpovídají, čili popsat je s ohledem na již zmíněné specifické slasti?

Odpověď si žádá další malou okliku vedoucí k jiné marginální formě, kterou se zabývám, a sice k dokumentu o natáčení. Dokumenty o natáčení jsou stejně staré nebo dokonce starší než celovečerní hrané filmy, alespoň v USA. Počátek období narativní integrace bývá datován roky 1907, ale někdy také 1913 nebo 1910, a diskurs dokumentů o natáčení vznikl víceméně ve stejné době. Takže moment, kdy filmaři začali vytvářet soběstačné filmové texty, nevyžadující vysvětlení z vnějšku, kdy vyvinuli módy konstrukce koherentní diegeze, fikčních světů, je současně dobou, ve které se objevil diskurs, jehož úlohou je odhalovat technologický aparát a techniky tvorby těchto integrovaných diegetických světů. Nejstarším příkladem dokumentu o natáčení, který jsem objevil, je snímek z roku 1912. Je to Edisonův film HOW MOTION PICTURES ARE MADE AND SHOWN. Ve stejném roce publikoval Frederick Talbot svou slavnou knihu o natáčení filmu a o filmových tricích.¹⁴⁾ Je to kniha, která odhaluje tajemství filmařských technik a řemeslo

14) Frederick Talbot, *Moving Pictures. How They Are Made and Worked*. J. B. Lippincot, Philadelphia 1912.

tvorby filmových iluzí. Edisonův film má povahu propagačního snímku, protože byl distributorům poskytován zdarma, narozdíl od jiných Edisonových titulů. Časová shoda nástupu kinematografie narativní integrace a diskursu dokumentů o natáčení tedy poukazuje na koexistenci dvou základních perspektiv.

Pokud bychom věnovali pozornost jenom filmům, mohli bychom popsat fenomén narativní integrace a z toho bychom odvodili závěr, že kolem roku 1912 film dosahuje vyššího stupně iluzionismu a vstupuje do nové kultury založené na imerzi diváka do fikčního světa. Tento závěr by byl potvrzen i výzkumem proměny architektury kin a skladby filmových představení, protože nová palácová kina a divadelní prology, což je mimochodem další marginální forma, kterou se zabývám, rovněž posilovaly princip imerzní divácké zkušenosti. Ale pokud se zaměříte také na marginální formu dokumentu o natáčení, zjistíte, že ve stejné době dochází ještě k něčemu zcela odlišnému: ke konstituování vnější perspektivy odhalující zákulisí a celou mechaniku vzniku filmové iluze. Takže ve stejném historickém okamžiku se střetávají dvě základní perspektivy: imerze a ironie. Ironie přitom doprovází imerzní filmovou zkušenost jako celek a tvoří její integrální součást, a to od poloviny 10. let napříč celým klasickým obdobím.

Jednou z historických otázek o systému imerze a ironie, které jsou evidentní jen tehdy, když se zaměříte nejen na filmy samotné, ale i na to, jak byly uváděny na trh, a na periferní diskursy, je otázka, jak byl vzájemný vztah imerze a ironie historicky organizován a artikulován. Jedním z možných závěrů pak bude, že v postklasické éře začala být perspektiva ironie výrazně důležitější než dříve.

Vždy existoval celý periferní diskurs objektů a prvků působících na okrajích filmu za účelem ukotvení fikční sféry filmu ve sféře diváckovy zkušenosti a následně ukotvení obou těchto sfér v ontologické realitě. Navrhuji označovat tyto objekty jako fetiše reality. Fetiše reality se objevují například v prolozích z doby filmových představení němé éry. Prology byly malými divadelními vystoupeními uváděnými před projekcí filmů, v nichž figurovaly motivy a scény z těchto filmů. Obvykle byly složeny z hudebního nebo tanečního čísla, případně z krátkého dialogu. V těchto prolozích bývaly často využívány objekty, které měly budit dojem, že jsou vyňaty z reality zobrazené ve filmu. V roce 1919 uváděl Sid Grauman ve svém kině „Million Dollar Theater“ v Los Angeles kvazi-etnografický dokument CANNIBALS OF THE SOUTH SEA a k němu inscenoval prolog pojatý jako vystoupení malého pěveckého sboru údajných domorodců z Tichého oceánu. Tito lidé byli oblečeni do kostýmů, jež měly vypadat jako opravdové oděvy domorodců, ale ve skutečnosti šlo o Číňany a Japonce, které Grauman našel v Los Angeles. Na jevišti měli vytvářet určité spojení mezi sférou diváckovy zkušenosti a imaginárními scénáři filmu. Vystoupení těchto zpěváků tedy konstituuje to, čemu říkám fetiš reality. Jiným vhodným příkladem fetiše reality může být prolog inscenovaný v maloměstském kině před projekcí westernu. Na pódiu vystoupí čtyři kovbojové s kytarami, kteří zazpívají písničku, k tomu navíc rozdělají malý táborák, z něž se bude šířit skutečný kouř do hlediště. Diváci tak měli zakusit, jaké to je sedět v prérii, rozdělávat si oheň a zpívat společně s těmi kovboji. Cílem bylo posílit dojem autenticity filmu.

Prology již dávno vymizely, ale fetiše reality nikoli. Mým oblíbeným příkladem ze současné doby je APOLLO 13 Rona Howarda. Howard v každém svém interview – a jedno jsem s ním dělal i sám, u příležitosti premiéry filmu, když jsem ještě pracoval jako novinář –

upozorňoval na to, že do modelu kosmické lodi, který byl pro film postaven, byly začleněny části skutečné rakety, v níž k neštěstí došlo. Proč na tom tak trval, když všichni víme, že příběh se zakládá na skutečné události? Technické důvody to nemá. Přípravné práce se tím prodražily a jsem si jistý, že konstruktéři, kteří dostali za úkol zabudovat originální součásti kosmické lodi do makety, z toho nebyli nadšení, protože se tak jejich práce nepochybně zkomplikovala. Takže základem tohoto postupu nejsou praktické důvody, ale kulturní logika, kterou já nazývám fetišem reality. Prostřednictvím fetišizovaných částí rakety, které zde zastupují nepřítomný celek, je možné vybudovat spojení mezi imaginárním scénářem filmu a sférou divákovy zkušenosti a zakotvit je v ontologické realitě. Rozdíl je ovšem v tom, že v klasickém období brali diváci fetiše reality naprosto vážně. Dobrým příkladem je v tomto ohledu Cecil B. DeMille, který osobně vystupoval ve všech svých trailerech a rád v nich přednášel o tom, jak své filmy natočil. Nejčastěji to byla historická dramata, zvláště v pozdní části jeho kariéry. DeMille v trailerech především prezentoval objekty, skutečné historické artefakty, které se buďto objevily ve filmu, nebo na které narazil, když pro svůj film prováděl výzkum. Je to příklad tvůrce, který věnuje mnoho času tomu, aby přesvědčil diváky o autentičnosti svých filmů, a jako hlavní nástroje mu k tomu slouží opět fetišizované objekty. Když se podíváte na jeho trailery, budete si jisti, že DeMille nežertoval, byl to velmi vážný člověk. Zajímavého výsledku dosáhnete, když tyto trailery ukážete současným poučeným divákům. Potvrzuje se tak teze Janet Staigerové, že žánr filmu určuje divák, a nikoli text sám. Zkusil jsem jeho trailer promítnout sofistikovanému publiku na jednom filmovém festivalu a samozřejmě jsem tuto prezentaci uvedl s tím, že DeMille je z dnešní perspektivy poněkud podivnou postavou, ale při projekci trailerů se ukázalo, že působí spíše jako sitcomy než populárně-naučné filmy, což byl jejich původní záměr. Diváci rychle získali přehled o jejich opakující se struktuře. Přibližně každých 15 sekund DeMille ukáže nový historický objekt. A publikum pokaždé propuklo ve smích. DeMillovi jistě chyběl smysl pro humor a nebyl to typický reprezentant hollywoodského kulturního postoje, jenže ve své době byl velmi úspěšným režisérem a strategie prezentování objektů v jeho trailerech plnila svou roli až někdy do roku 1956.

Opačným příkladem je trailer k filmu PTÁCI, v němž Hitchcock podává krátkou přednášku o historii vztahů mezi člověkem a ptáky. Tento trailer, který je naštěstí dlouhý jen tři minuty, a nikoli deset minut jako v případě DeMilla, je parodií DeMillových trailerů. Objevují se v něm podobné dekorace, podobný přístup. Hitchcock v úvodu traileru prohlašuje: „Chtěl bych vám říci pár slov o své nadcházející přednášce na téma ‚Ptáci‘.“ Charakterizuje svůj trailer jako naučný film, čímž odkazuje na DeMillov přístup a na způsob oslovení diváků, který má takovýto charakter: „Samozřejmě to bude zábavný film, ale bude také poučný, a proto prosím dávejte pozor.“ Hitchcock byl schopný využít přetrvávajícího povědomí diváků o DeMillových filmech a udělat si z něj úplnou srandu, ačkoli od jeho posledního filmu uplynulo jen nějakých šest let. Vyznačuje tak zásadní změnu, k níž tehdy došlo. Od té doby se věci ubírají spíše hitchcockovským než demillovským směrem.

Pokud tedy přijmeme tvrzení, že od samého začátku narativní integrace se paralelně s imerzní perspektivou rozvíjí také perspektiva ironie, můžeme říci, že s koncem takzvané klasické éry dochází k silnému posílení ironické perspektivy. V současnosti je

indikátorem tohoto posunu v kultuře filmové konzumpce množství bonusových materiálů, které jsou přidávány k filmům vydaným na DVD. Lidé v podstatě očekávají, že jim bude poskytnuto množství zákulisních informací. Nejspíš se nikdy na všechny doplňkové materiály a dokumenty o natáčení nedívají, ale přesto chtějí, aby na discích byly.

Když si blíže všimnete přechodu od videokazet k DVD, zjistíte, že studia se zpočátku pokoušela uvést DVD na trh stejným způsobem jako videokazety. Ale ještě předtím se vynořila kultura filmového sběratelství spojená s laserdisky, což je první digitální formát pro domácí spotřebu, který obsahoval doplňující materiály jako trailery a dokumenty o natáčení. Takže s příchodem DVD se studia setkala s tím, že diváci se navzájem upozorňovali přes internet, která DVD nejsou vybavená bonusovými materiály. Sběratelský přístup spojený s exkluzivními laserdisky takto přešel i na nový levnější formát a studia byla v podstatě donucena připojovat k filmům bonusové materiály. Lze říct, že sbírání DVD edic s bohatou nabídkou bonusových materiálů je kvaziprofesionálním přístupem, který fetišizuje film jako objekt, ale když se z toho stane masově rozšířený a standardní postoj, je možné tuto situaci interpretovat jako celkové posílení ironické perspektivy, která tvoří protiváhu a doplněk vůči imerzi.

Myslíš, že je možné chápat přechod od modu jednotlivého sledování k modu opakovaného sledování jako změnu dispozitivu ve smyslu změny struktury mocenských vztahů mezi filmem a divákem v souvislosti s projevy participace a interaktivity?

Všechny domácí technologie sledování nepopíratelně přinesly změnu v autoritě stojící za programovou nabídkou. To je nepochybně přesun moci. Rozhodnutí, na jaký film a kdy se budeme dívat, přechází na nás, diváky. To je něco nového. Na druhé straně lze namítnout, že je to postup umožňující dosažení větší spotřeby a zajištění spolehlivého konzumenta určitého typu produktů, který je dostupný na trhu. V technologiích domácí konzumpce se tedy nepochybně skrývá jistý emancipační potenciál, ale na druhé straně je stejně nepochybné i to, že tyto technologie výrazně zvýšily dosah a sílu nadnárodních mediálních korporací. Podíváme-li se na ekonomické ukazatele, zjistíme dobře známý fakt, že průměrný hollywoodský film vydělá na vstupenkách jen přibližně 25 % z celkových tržeb s ním spojených, zatímco více než 50 % přináší domácí konzumpce. Ale během posledních třiceti let jsme mohli zaznamenat stabilní růst trhu v oblasti kin, takže růst video trhu neproběhl na úkor tržeb v kinech, spíše naopak. Trh kin rostl, ale současně došlo k rozvoji takzvaných přidružených či doplňkových trhů, které generují tržby, jež byly v dějinách zábavního průmyslu dosud nevídané.

Takže tyto peníze nepochybně ekonomicky posilují korporace, a nikoli konzumenta. Je známé, že nástup takzvaných nových médií vedl k určitým reakcím na poli teorie a praktik. Vynořily se pesimistické i utopické scénáře konstruované mediálními teoretiky i praktiky. Pesimistické scénáře pochopitelně předpokládají, že nové médium nahradí starší média, k čemuž nikdy nedošlo: film nenahradil divadlo ani knihu, rozhlas nenahradil film, ačkoli se toho ve dvacátých letech obávala řada provozovatelů kin a vedoucích pracovníků studií, zvukový film samozřejmě nahradil němý, ale nezničil filmové umění jako takové, televize nenahradila film a internet nenahradil televizi ani noviny.

Dějiny médií ukazují, že se odvíjejí podle principu diferenciacce, a nikoli evolučního nahrazování jednoho média druhým.

Nicméně v kritických momentech přechodu se vždy setkáváme s určitou revoluční atmosférou svobody. Bylo by zajímavé studovat historiografii francouzské revoluce a snažit se z ní odvodit modely pro popis a pochopení procesů nástupu nových médií. V revoluční době bychom objevili podobné rétorické postupy, revoluční atmosféru i termíny jako v teorii nových médií. V oblasti filmové teorie se revoluční perspektiva rozvinula naposledy s příchodem digitálních vizuálních technologií a otázkou zůstává, proč se totéž nestalo již při nástupu digitálního zvuku. Bylo by tedy zajímavé pokusit se o jakousi metahistorii technologických inovací prostřednictvím analýzy revolučních modů deskripce a teoretizování. Zajímavou knihou z oblasti historiografie revoluce, která by mohla pomoci v popisu kritických momentů dějin médií, je *L'Ancien régime et la révolution* Alexis de Tocquevillea.¹⁵⁾ Její hlavní argument říká, že francouzská revoluce byla spíše epizodou v dlouhodobějším procesu centralizace a reorganizace francouzského státu, který probíhal již více než 100 let. Jedním z důvodů vzniku francouzské revoluce byl ani ne tak ekonomický útlak, protože ekonomika byla tehdy na vzestupu, ale spíše snaha zbavit regionální šlechtu legitimacy v procesu přesunu moci do mocenského centra čili ve prospěch krále a pařížského dvora. Centralizace, která je obvykle chápána jako jeden z hlavních důsledků revoluce, u Tocquevillea plní roli jejího hlavního předpokladu.

Další historickou prací, která může být užitečnou inspirací pro historiografii mediálních a technologických revolucí, je *Penser la Révolution française* Françoise Fureta,¹⁶⁾ který nabízí určitý komentář k Tocquevilleovi a začíná tam, kde jeho předchůdce skončil. Na jedné straně potvrzuje jeho závěry, ale na druhé straně říká, že něco se s francouzskou revolucí přece jen změnilo, konkrétně to, že starý systém politické reprezentace byl nahrazen odlišným systémem sociálních vztahů a imaginace sociálních vztahů. Jazyk se stal polem moci a politika hřištěm, na němž mohl hrát každý, kdo byl schopen sebevyjádření v tomto jazyce. U těchto knih se tedy můžeme ptát, jak nás pravzor všech revolucí může poučit o historii mediálních revolucí a rétoriky, kterou generují.

Problém, zda s nástupem nových technologií došlo k přesunu moci, se týká otázky svobody a utopických možností převzetí moci na straně konzumenta. Odpověď by měla být: Ano, došlo k posílení moci, ale na obou stranách, protože korporace z této změny těží. Zisk moci na straně konzumenta neznamená ztrátu moci na straně korporací. V mediálních revolucích vždy působí silná kontinuita, stabilita moci, ale současně i určitá míra změny. Velkou výzvou pro historika je otázka, co přesně se mění. Na ni je třeba odpovědět mimo rámec revolučního nadšení.

Cítíš se být členem nové generace badatelů a existuje vůbec nějaká takováto vymezitelná generace filmových historiků a teoretiků? A pokud ano, jaké základní cíle a témata by tuto generaci definovaly vzhledem ke starším generacím?

A co si o tom myslíte vy? Jsme přece téměř stejně staří a vy máte povědomí o věcech, které se v oboru dějí.

15) Alexis de Tocqueville, *L'Ancien régime et la révolution*. Paris 1856.

16) François Furet, *Penser la Révolution française*. Gallimard, Paris 1978.

Ano, ale nepůsobíme ve stejných podmínkách. Jedna věc je povědomí a druhá praktický výzkum.

No, to je pravda. Pokud bych souhlasil s tím, že patřím k nové generaci, pak bych mohl říci, že mou práci a práci mých kolegů charakterizuje to, že jsme přestali cítit potřebu ospravedlňovat to, co děláme. Zakladatelská generace badatelů, lidé, jimž je dnes 60 let a více, byli vždy ve strategické situaci, museli legitimizovat to, co dělají. Oni by to sice možná nepřiznali, ale vyplývá to z jejich výroků i knih. Tehdy nebylo samozřejmé, že film je legitimním objektem studia v rámci univerzitního systému. My jsme dokonce možná již druhá generace, která se těší privilegii, že může vstoupit do domu, který je už postavený, nemusíme provádět apologetiku své práce. Můžeme polemizovat o mnoha věcech způsoby, jaké myslím nebyly dřívější generaci přístupné. Platí to zvláště v Německu, kde se filmová studia institucionalizovala později než ve Francii, Británii nebo USA. Lidé z generace mých učitelů si vypracovali neobyčejně sofistikovaný soubor taktik, které používali proti jistým standardním argumentům zpochybňujícím legitimitu filmu jako objektu akademických studií.

Kromě toho má generace již definitivně skoncovala s auteurskou teorií. To je fakt. Včera jsme mluvili o Deleuzových filmových knihách. Myslím si, že pro filmová studia neotevřely nové perspektivy, protože jsou příšerně konzervativní a vycházejí z auteurského přístupu. Deleuze v nich říká, že co zde tvrdí, platí samozřejmě jen pro velká umělecká díla. To není nic, co by mě zajímalo, a myslím si, že filmová studia se v příštích letech budou ubírat odlišným směrem. Svůj předmět studia si musíme definovat jiným způsobem. V praxeologii marginálních forem, což je můj metodologický rámec a zároveň popis vlastní práce, je jedna věc jednoznačně vyloučena, a to je upřednostňování velkých uměleckých děl a autorů. Zajímají mě praktiky produkce a konzumpce, regularity spíše než výjimky.

Samozřejmě, že toto jsou impulsy, které vycházejí již z předchozí generace badatelů, nicméně nyní jsou artikulovány zřetelněji. V mé práci se projevuje například návaznost na sémiotiku, je to jedna část teoretického dědictví, z něž čerpám, ale současně se od sémiotiky vzdalují. Problém modelů sémiotické deskripce filmu je v tom, že jsou statické. I ty nejsofistikovanější z nich se zaměřují na film jako text a zdráhají se vykročit za jeho hranice. Když čtete poslední knihu Christiana Metzera *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*,¹⁷⁾ můžete si všimnout téměř patologického strachu z vykročení za hranice textu. Věnuje mnoho úsilí tomu, aby doložil, že mimo text není nic relevantního, co by mu mělo stát za pozornost. V tomto ohledu je třeba ocenit velmi důležitý přínos prací Rogera Odi-
na a Francesca Casettiho, kteří dokázali vystoupit za hranice textu a překonat Metzovu fixaci na text, čímž otevřeli perspektivu umožňující zkoumat diváka. Stále je to ale určitá dieta, omezení na vztah film-divák. Mým záměrem je tuto dietu obohatit a historizovat.

V západních filmových studiích existuje určitá animozita a soupeření mezi tábory kulturních studií a kognitivismu. Ty ve své knize ale využíváš koncepty z obou těchto oblastí a těsně je propojuješ. Jak sis pro sebe vyřešil tento rozpor dvou vůdčích paradigmat?

17) Christian Metz, *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*. Klincksieck, Paris 1991.

Je to asi důsledek mé generační příslušnosti a také věc mého temperamentu. Nemám zájem pokračovat v ideologických bojích našich otců a matek. To je jejich starost. Zajímám se ale o jejich práci a snažím se z ní vytěžit užitečné nástroje pro vlastní práci. Dobře vím, že jedním ze základních požadavků univerzit na vědeckou práci je, aby byla logicky koherentní ve své metodě. Musíte si vypracovat teorii, která se vyznačuje určitou jednotou a logickou soudržností. Takže existují hranice, které vymezují, do jaké míry lze integrovat soupeřící paradigmaty. Na druhé straně jsem nebyl postaven do situace, kdy bych musel volit z politických důvodů. Protože, buďme upřímní, mnoho těchto ideologických sporů má politické pozadí. Jsou to zápasy o to, kdo získá přední postavení v oblasti filmových studií. Například texty Janet Bergstromové nebo Constance Penleyové o historii experimentálního filmu explicitně přiznávají, že jejich cílem je použít post-structuralistickou filmovou teorii k tomu, aby zbavily vlivu starší koncepce historie experimentálního filmu, reprezentované P. Adamsem Sitneym nebo Anette Michelsonovou. Přiznávají, že jim nejde jen o to dělat zajímavou teoretickou práci, ale také o to bojovat za hegemonii vlastního diskursu na poli filmových studií.

Jednou z velkých výhod filmových studií nicméně je, že tyto boje nebyly definitivně rozhodnuty. Filmová studia se rozrostla a stala se dostatečně různorodá, aby do sebe mohla pojmout širokou paletu paradigmat. Nejde už o to, kdo obor řídí, ale jak originální je tvůj výzkum. Důležité tedy je nevstupovat do bojů, které bojovala předchozí generace, ale spíše testovat její teoretické modely s ohledem na jejich efektivitu při vysvětlování zkoumaných jevů. Nejdůležitější technikou jakéhokoli výzkumu je umět klást jednoduché a produktivní otázky. Jiná věc je, zda na ně lze, či nelze odpovědět. Musíme být připraveni na dobrodružství spojené s kladením otázek, které nejsou zcela zodpověditelné. Můj názor na vztah mezi kladením otázek a teoretickým modelem je, že abyste byli schopni klást relevantní otázky, musíte být připraveni pracovat s určitou metodologickou diverzitou, přičemž kritériem zde je testování vysvětlující kapacity těchto teoretických modelů.

Existují určité otázky, pro které je kognitivní teorie vhodná, ale také jiné, které nemůže zodpovědět, zvláště ty historické. A naopak, při historickém bádání narazíte na problém, který lze efektivně řešit pomocí nástrojů kognitivní teorie. V závěrečné kapitole své knihy jsem se pokusil definovat způsob integrace historického výzkumu a modelů deskripce a vysvětlování, které nabízí kognitivní teorie. Mým klíčovým argumentem ve vztahu k traileru je, že trailer představuje cosi jako virtuální paměť filmu, prezentuje film způsobem, který připomíná to, jak si film pamatujeme. To není oživení staré analogie film-mysl. Jde mi o to, že trailer pracuje s filmovým materiálem podobným způsobem, jako kognitivní mechanismy paměti organizují vizuální vjemy a vzpomínky na narativní struktury. Tříaktová struktura traileru koresponduje s příběhovým schématem v pojetí kognitivních psychologů Jean M. Mandlerové a Waltera Kintsche. Na fungování tohoto kognitivního schématu se shodnou všichni kognitivní psychologové. Otázkou zůstává, zda je kulturně osvojené, nebo vrozené, ale to není problém, který bych měl řešit já. Ať už to je tak, nebo onak, mohu tvrdit, že takto funguje paměť, a koncept použít pro řešení otázky, proč konstrukce trailerů využívá zmíněnou základní narativní strukturu. Odpověď zní, že tato struktura pomáhá uložit si do paměti obsah příběhu a usnadňuje jeho vyvolání z paměti. Existují dokonce i empirické výzkumy o schopnosti trailerů

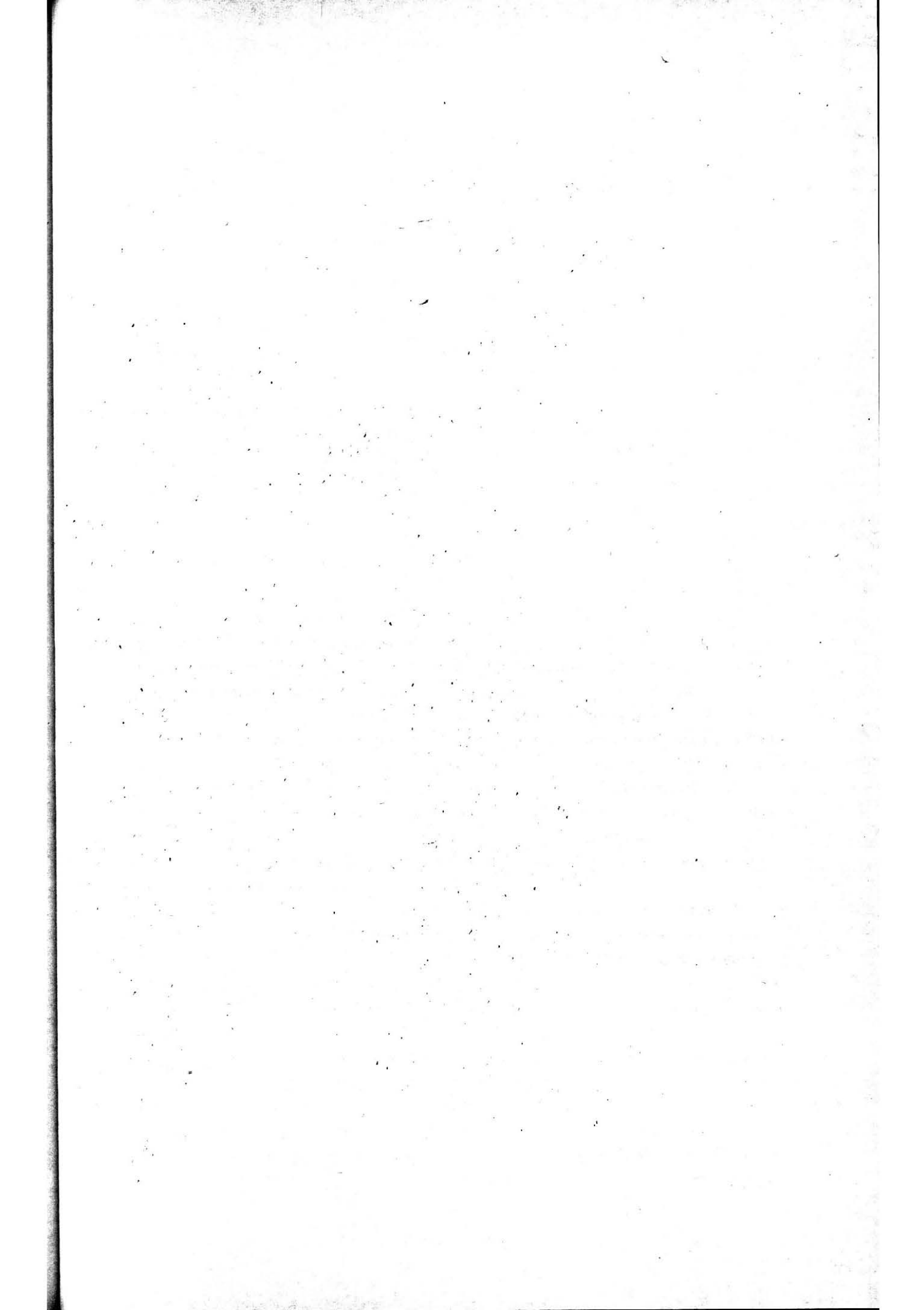
stimulovat evokaci vzpomínek. Tyto výzkumy zadávají sami výrobci, aby zjistili, jak dělat účinnější trailery. Výsledek šetření říká, že tato jejich paměťová kapacita je velmi vysoká. Je to formát, který generuje velmi výrazné vzpomínky. Lidé mají tendenci vzpomínat na detaily trailerů tři měsíce poté, co je viděli.

Vyvozují z toho závěr, že formy uplatňované v produkci trailerů mají schopnost efektivně uvádět do chodu určité struktury a nástroje paměti popsané kognitivními psychology. Je to příklad, kdy můžeme využít výsledky kognitivní empirické psychologie k vysvětlení toho, proč jsou jisté formáty ve filmovém průmyslu používány tak dlouho a stabilně. Není to jen otázka snahy manipulovat s publikem, ale také otázka efektivity. Dané formáty jsou používány tak vytrvale právě proto, že efektivně plní určité úkoly. Kognitivní psychologie mi tedy umožnila nabídnout mnohem sofistikovanější a přesvědčivější popis historického procesu, který byl tématem mé analytické práce s korpusem trailerů, než kdybych zůstal pouze u jedné metody.

Dovolte mi, abych byl na závěr trochu polemický. Ve filmových studiích se také uplatňuje jistý přístup, pro který skutečně nemám trpělivost. Je to typ argumentace, který používá klasiky teorie způsobem, jakým scholastičtí filozofové používali Tomáše Akvinského nebo Aristotela jakožto nezpochybnitelné autority. Jistě víte, o čem mluvím. Správné citáty z Benjamina nebo Deleuze suplují závěry argumentace. Ať už nabízíte jakékoli tvrzení o jakémkoli filmu, budete mít pravdu, pokud do textu začleníte citáty z Benjamina nebo Deleuze. To je systém produkce vědění, který nemá absolutně nic společného s druhem vědeckého výzkumu, kterého si cením. Mnohem více to má společného s filozofií inspirovanou středověkou katolickou církví. Říkám to dost stroze, ale skutečně jsem přesvědčen, že tento typ psaní nijak nepřispívá k prohloubení našeho poznání takových fenoménů, jako je film nebo nová média.

Citované filmy:

Apollo 13 (Ron Howard, 1995), *Cannibals of the South Sea* (Martin a Osa Johnsonovi, 1919), *How Motion Pictures Are Made and Shown* (T. A. Edison, 1912), *Ptáci* (The Birds; Alfred Hitchcock, 1963), *Purpurová růže z Káhiry* (Purple Rose of Cairo; Woody Allen, 1985).



*Edice a materiály***Vražda jako krásné umění milovat:***Bleděmodrovous (1970) Jana Švankmajera*

*bylo by třeba přiřadit k humoru
kategorii čehosi znepokojivého a tragického¹⁾*

0. Ještě předtím, než se příběh o *Bleděmodrovousovi* – tedy o přípravách Pivoňkovy vraždy kypící sousedky Loubalové a způsobech jejího uskutečnění – stal prvotním impulsem a konstitutivní částí celovečerního filmu *SPIKLENCI SLASTI* (1996), hlavní osou, kolem níž krouží další historky čím dál bizarnějších a neuvěřitelnějších sexuálních perverzí (či ukájení), načrtl si jej Jan Švankmajer už na začátku let sedmdesátých jakožto samostatný krátký filmový scénář, jenž pak vyšel v roce 1979 v oddílu „Strach“ kolektivního (samizdatového) sborníku Surrealistické skupiny v Československu *Otevřená hra*, prvního obšírnějšího výboru z činnosti obnoveného seskupení surrealistického od roku 1969, tedy od diaspory, která se uvnitř skupiny utvořila po sovětské invazi.²⁾

1. Byla to právě doba, kdy se Švankmajer začal zabývat *Ipsačnými stroji*, složitými strojovými konglomeráty vynalezenými za účelem masové produkce sexuální rozkoše, fragmenty širšího projektu aktualizace principu slasti – popsaného ve dvou esejích z poloviny sedmdesátých let (*Budoucnost patří ipsačným strojům*, [1975] a *L'avenir est aux machines ipsatrices* [1976])³⁾ –, jenž bude plně realizován až v celovečerním filmu *SPIKLENCI SLASTI*, kde se těmto fascinujícím strojům dostane prozaičtější realizace péčí fantazírujícího trafikanta v místnosti za krámem.

Švankmajerovy koláže *Ipsačných strojů* (1972 – 1973), původně vymyšlené pro oddělení „Technika“ *Švank-meyers Bilderlexikonu*, ony obrazové tabule vytvořené vystřihováním i reasambláží různorodých materiálů z ilustrovaných stran slavného *Meyers Konversations-Lexikonu* nebo *Brokhause*, tvoří – vedle soudobých obrazových tabulí z *Přírodopisného kabinetu* – vyvrcholení Švankmajerových mystifikačních záměrů a jeho záliby ve tvoření fiktivních světů.

1) Antonin Artaud, *Bratři Marxové*. In: Týž, *Divadlo a jeho dvojenec* [1938]. Herrmann a synové, Praha 1994, s. 159. V textových citátech budou kurzívy vždy naše.

2) Jan Švankmajer, *Bleděmodrovous*. In: *Otevřená hra*, Ed. Jan Švankmajer, Le la [Genève 1979], s. 122 – 128. Náš italský překlad filmového scénáře o *Bleděmodrovousovi* vyšel in: *Jan Švankmajer*. Bergamo Film Festival, Bergamo 1997 [přeložil Giuseppe Dierna]; zrevidovaný pak in: Jan Švankmajer – Eva Švankmajerová, *Memoria dell'animazione – Animazione della memoria* [Paměť animace – Animace paměti]. Ed. Giuseppe Dierna, Mazzotta, Milano 2003. Anglický překlad – na základě italského překladu z roku 1997 – koluje na internetu na adrese www.illumina.co.uk/svank/script/scripts/paleblue.html.

3) Srov. Jan Švankmajer, *Budoucnost patří ipsačným strojům*. In: *Otevřená hra* (cit. v pozn. 2), s. 60 – 66; dále in: „Analogon“ č. 4 (1991), s. 76, a *L'avenir est aux machines ipsatrices*. In: Vincent Bounoure, *La civilisation surréaliste*. Payot, Paris 1976, s. 197 – 203. Aby si čtenář mohl rekonstruovat celkový pohled na Jana Švankmajera v kontextu druhé fáze surrealismu v Čechách, odkazujeme na náš *Geocentrismo dei sogni, eliocentrismo della coscienza!* [Geocentrismus snů, heliocentrismus vědomí!], in: *Memoria dell'animazione – Animazione della memoria* (cit. v pozn. 2), s. 9 – 24.

Kolážistické mechanické systémy masturbačních strojů, vzniklých assembláží lokomobilů a ozubených kol, mechanických pák a ortopedických protéz, manometrů a pohlavních údů, stroje vždy opatřené přesným popisem funkcí a podrobnými návody k použití,⁴⁾ jsou nepochybně posledními potomky složitých *machines célibataires* [mládeňeckých strojů], které tolik fascinovaly surrealisty první a druhé generace, počínaje prototypem *par excellence*, Duchampovým *Le grand verre* (z let 1915 – 1923), a pokračuje smrtícími mašinami popsanými Raymondem Rousselem v *Afrických dojmech* (1910) a v *Locus solus* (1914) nebo přímo oživenými památkami literárně průmyslové archeologie, jako byl třeba mučící stroj v Kafkově *Trestní kolonii* (1914) nebo zase záhadný mechanismus vyskytující se v Poeově *Jámě a kyvadlu*, ne náhodou právě Švankmajerem převedené do filmové podoby – spolu s povídkou Villierse de l'Isle-Adama *Mučení naděje* – pod souborným názvem: *KYVADLO, JÁMA A NADĚJE* (1983), využívá kongeniálních malířských nápadů Evy Švankmajerové, která podzemní chodbu vyzdobila vyšínutými strašidelnými zjevy a nahými ženskými postavami požíranými planoucími démony.⁵⁾

Avšak zatímco ony starobylé *machines célibataires* této uznávané tradice („stroje spektaklu, [...] mentální stroje, jejichž imaginární pohyb slouží k produkci reálného pohybu uvnitř ducha“⁶⁾) se při svém konstantním rozložení do dvou rovin ukázaly být především nástroji k týrání a smrti, švankmajerovské „ipsační stroje“ (bližší spíše hravosti takové *Parade amoureuse* [1918 – 1919] nebo podobných Picabiových mechanických konglomerátů z desátých let)⁷⁾ se naopak jako by funkčně vrátily k těm „dokonale napodobeným instrumentům, schopným i samostatného pohybu“, které – v dlouhé povídce *La nostra anima* [Naše duše, 1944] od Alberta Savinia – využívá Psyché, smutné děvče s hlavou pelikána, čekající na stále nepřicházejícího snoubence, když – jak se samotná svěří – „již jsem se sama smířila s tím, že se zasvětím solitérním milostným praktikám“, nebo (ale už v ambitu takové masové produkce *made in U. S. A.*) k velmi mysterióznímu „Evergetovi“, tj. „dobrodinci“ [...], takzvanému „mechanickému manželovi“, o němž je řeč v jiné Saviniově povídce, *Achille énamouré mêlé à l'Evergète*, vydané roku 1933 v *Le surréalisme au service de la révolution*: jedná se zde o poslední vynález ze Spojených států, novinku určenou k sexuálnímu uspokojování žen, dodávanou již v různých modelech a tvarech, a opatrně uskladněnou v horském údolí řeky Adige, za „pancéřovými vraty z pásů cudnosti“.⁸⁾

4) Dva takové stroje – *Ipsátor-ER-M* a *Ipsátor-ER-F* – jsou reprodukovány in: „Analogon“ č. 4 (1991), s. 76, a Eva Švankmajerová – Jan Švankmajer, *Animus Anima Animace*. Arbor vitae – Slovart, Praha 1997, s. 44 – 45.

5) Bizarní souhra okolností: i Gaston Modot, hlavní herec v Buñuelově *ZLATÉM VĚKU*, natočil filmovou adaptaci povídky Villierse de l'Isle-Adama *La torture par l'espérance*, ve které také hrál. Viz: Ado Kyrkou, *Le surréalisme au cinema*. Arcanes, Paris 1953, s. 199.

6) Tak se vyjádřil Michel Carrouges, *Come inquadrare le macchine celibi* [Jak orámovat *les machines célibataires*], in: *Le macchine celibi* [1975]. Ed. Harald Szeemann, Electa, Milano 1989, s. 43 – 44. Carrougsovi rovněž vděčíme za jejich první inventář: *Les machines célibataires*. Arcanes, Paris 1954. O dalším jejich vývoji viz Pierre Restany, *Des machines célibataires aux machines inutiles*. „XX^e siècle“, č. 42, (červen 1974), s. 132 – 140.

7) Srov. William A. Camfield, *The Machinist Style of Francis Picabia*. „The Art Bulletin“, 1966, č. 3/4, a obecněji celé číslo italského časopisu „Riga“, 22 (2003), věnovaného Picabiovi.

8) Srov. Alberto Savinio, *Achille énamouré mêlé à l'Evergète*. „Le surréalisme au service de la révolution“ č. 5, (květen 1933), s. 32 – 34; italský překlad – v nejexplicitnějších pasážích cenzurovaný – *Achille innamorato misto con l'Evergeta*, in: *Achille innamorato* [Zamilovaný Achilles, 1938], Adelphi, Milano 1993. Předchozí citát byl z: Alberto Savinio, *La nostra anima* [1944]. Adelphi, Milano 1981, s. 51 – 52. Nejinak muži, jež – podobni smutným statistikům – tvoří ruce v ruku „živý plot“ a bránu v zarážející Švankmajerově *ZAHRADĚ* (1968), zdají se sestupovat skoro přímou linkou od *hommes noirs en fer forgé*, o nichž se zmiňuje tentýž Savinio v *Les chants de le mi-mort* (1914): železné postavy,

Protože onen Švankmajerův skromný návrh „ipsačních strojů“ – pyramidálních shromažďování pák a pístů, které jako by se chtěly pokusit o mechanistickou transkripci analogických lidských pyramid ze Sadeových románů (precizně reprodukováných již jeho prvními ilustrátory a Švankmajerem znovu použitých v řadě ironických konfrontází sedmdesátých let pod názvem: *Fyskultura ve službách militarismu a erotismu*)⁹⁾ – je u něj podroben výhradně *principu slasti*,¹⁰⁾ jenž má být garantován a provozován samým státem. Tyto onanistické stroje, podobné hracím automatům fungujícím na vhození mince, které mají být za peníze daňových poplatníků masově nasazeny do rozličných prostor měst (obzvlášť do nemocnic, kasáren, na plovárny a nádraží), stroje na okamžité použití, jakési stanice první pomoci, budou mít brzo za následek definitivní „demokratizaci erotiky a tím i celé společnosti, neboť odpadnou privilegia krásných mladých žen a mužů“.¹¹⁾ A SPIKLENCI SLASTI – celovečerní film o tom, jak jednotlivé postavy prožívají jakožto skuteční karbonáři sexu své rozličné perverze, skrumáž historek a sexuálních vášní, kultivovaných v samotě jejich obrazotvornosti, používajíce buď autentických „ipsačních strojů“ (jako je ten, co si vyráběl trafikant, volně čerpaje ze skutečného nálezu, jenž byl podle Švankmajera vystaven v pražském Kriminalistickém muzeu),¹²⁾ nebo autarknějších kuliček z chlebové střídy vdechovaných do nosních dírek, nebo kaprů cucajících nohy ponořené do necek, kartáčů či válečků na nudle obložených senzibilizačními látkami – jsou zřejmě nejdůslednější realizací těchto teorií. Poté co již opustil sám o sobě fascinující projekt *Švank-meyers Bilderlexikonu*, této *švankmajerovské rekonstrukce vesmíru*, Jan Švankmajer navrhl možná ještě přitažlivější totalitární utopii pod štítem dominujícího *principu slasti*.

2. A v takovém pobaveném návratu k tématům lásky a ženy jakožto k rezavým stěžejům surrealistické poetiky dvacátých a třicátých let (od mlhavé Bretonovy Nadji až po Nezvalovy „porculánové panny v nichž to chřestí“ či „popěvkem k tanci nadmuté košile“),¹³⁾ v tomto nelítostném přezkoumávání surrealistické erotiky, tedy tématu, které se již na začátku padesátých let silně

které – lehce zdeformované Bretonovou zkreslenou interpretací v úvodních poznámkách k jeho *Antologii černého humoru* – znovu najdeme, když už „tvoří zcela ornamentální bránu společnosti“ [„*qui constituent la grille tout ornamentale de la société*“]. Srov.: Alberto S a v i n i o, *Les chants de le mi-mort* [1914]. In: *Hermaphrodito*. Einaudi, Torino 1981, s. 12; dále pak André B r e t o n, *Anthologie de l'humour noir* [1939]. Pauvert, Paris 1972, s. 342, i když stojí za to připomenout, že námět i dialogy filmu napsal Ivan Kraus – jedinečná výjimka v celé Švankmajerově produkci.

- 9) Švankmajerovy konfrontáže jsou reprodukovány in: *Memoria dell'animazione – Animazione della memoria* (cit. v pozn. 2), s. 24; naposledy pak in: *Jídlo. Arbor vitae – Správa Pražského hradu*, Praha 2004, s. 90.
- 10) Přežití smrtonosného principu takových *machines célibataires* (jejichž vertikální rozvržení také zachovává) tvoří u Švankmajera montážní linka z filmu *ŽVAHLAV ANEB ŠATIČKY SLAMĚNÉHO HUBERTA* (1971), mechanismus, odkud není úniku a kde panenky jsou vmrštěny do díry v podlaze miniaturního domku a odtud pak na (pitevní?) stůl, který je zase vrhne za dveře, dolů do strojku na mletí masa. A člověk si skoro vyvolává slova Jürgena Wertheimera, jenž v zajímavé knížce načrtl přechod od postavy dona Juana k Modroyousovi, o němž tvrdí, že „vražedný obřad a muzeální elaborace krácejí stejným krokem: manželství tvoří u něho strojek na mletí manželek“. Srov. Jürgen W e r t h e i m e r, *Don Juan und Blaubart. Erotische Serientäter in der Literatur*. Beck, München 1999 (italský překlad: *Don Giovanni e Barbablù. I delinquenti seriali dell'erotismo nella letteratura*. Bollati Boringhieri, Torino 2003, s. 12).
- 11) Srov. J. Š v a n k m a j e r, *Budoucnost patří ipsačním strojům* (viz pozn. 3), s. 75 – 76, a *L'avenir est aux machines ipsatrices* (viz pozn. 3), s. 197 – 203.
- 12) Srov. J. Š v a n k m a j e r, *Budoucnost patří ipsačním strojům* (viz pozn. 3), s. 74. Trafikantův ipsační stroj byl vystaven na výstavách v Parmě (*Memoria dell'animazione – Animazione della memoria*, 2003) a v Praze (*Jídlo*, 2004).
- 13) Srov. Vítězslav N e z v a l, *Fantómy*. In: *Žena v množném čísle*. Borový, Praha 1936, s. 39. Regesta ženských figur v první fázi surrealismu může čtenář najít v našem pojednání *I volti della donna: moltiplicazioni*,

dostalo do krize působením militantního antilyrismu Zbyňka Havlíčka («má somatická bohyně / s pohyby vesel / v antických galejích / krása která je nástrojem smrti»),¹⁴⁾ v tomto nelítostném přezkoumávání surrealistické erotiky privilegovaným představitelem Švankmajerova černého humoru, jeho záliby v parodickém snižování i v pojetí sexu jakožto hry (byť i sebekrutější), hravého osvobozování od moralistických konvencí a obav, rezonuje bezpochyby v postavě Karla Pivoňky ze scénáře o Bleděmodrovousovi z roku 1970, jenž vznikl skoro současně s cyklem ipsačních strojů, aby nakonec vplynul jako stěžejní epizoda do SPIKLENCŮ SLASTI, filmu ostatně natočeného bez preventivního scénáře a zcela konstruovaného až v průběhu natáčení, na základě imaginativních asonancí a analogických zrcadlení.

Do postavy zakřiknutého pana Pivoňky, Modrovouse *in minore*, jenž – s kaširovanou kohoutí maskou na obličej, polepenou fragmenty dívčích tváří,¹⁵⁾ a obrovskými netopýřími křídly na zádech – může pouze *inscenovat* rituálnost svých sexuálních vražd, vtéká z nahodilostí a záliby v citacích celá jedna avantgardní tradice dvacátého století. A to počínaje Antoninem Artaudem, který již v *Prvním manifestu Krutého divadla* (1932) navrhl inscenovat mezi prvními představeními právě „příběh Modrovousův, rekonstruovaný podle archivních dokumentů a s novým pojetím erotismu a krutosti“.¹⁶⁾ On sám také načrtl filmový námět *Les 32* o osobě jistého profesora – skoro určitě vymodelovaného na základě reálné figury maďarského sériového vraha Bély Kisse –, v jehož sklepe se po jeho zmizení za první světové války našlo třiadvacet mysteriózních beden s rozřezanými těly třiadvaceti sřatých žen.¹⁷⁾

3. Důležitým činitelem ve vývoji poválečného českého surrealismu bylo právě objevení humoru nového typu (prakticky nepřítomného v předchozí fázi), *prudké* ironie, jež je schopna podmiňovat veškeré aspekty skutečnosti a vysmívá se všem formám uznávaných hodnot, včetně Poezie

scomposizioni e donne al plurale nel surrealismo nevaliano tra Praga e Parigi [Tváře ženy: rozmnožení, rozložení a ženy v množném čísle v nezvalovském surrealismu mezi Prahou a Paříží] in: Vítězslav Nezval, *La donna al plurale* [Žena v množném čísle]. Einaudi, Torino 2002, s. V – XXXIX.

- 14) Protože – jak sám vysvětluje v jiné básni – „také stalinismus má svoje Venuše / bez citu jako šermířské masky“ (srov. Zbyněk H a v l í č e k, *Otevřít po mé smrti*. Český spisovatel, Praha 1994, s. 155 a 159). Básník nyní opěvuje ženu „krásnou jako zhroucení new-yorské burzy na podzim roku 1929“, „pod hudebními oblaky jejích kroků / spí malé krveprolití“ (tamtéž, s. 159) a s hlubokým mystifikačním přesvědčením může konečně přiznat: „miluji tě / podle regionálního systému zastoupení / miluji tě jako raketové vyhánění cen / jako zásah do vnitřních záležitostí svrchovaných vlád“ (tamtéž, s. 155). A jak odlišné jsou tyto stalinistické Venuše od nezvalových „prázdných těl podobajících se šermířským košilím“ (*Žena v množném čísle* / cit. v pozn. 13/, s. 38)! Duté pomíjivé tělo, přichystané ke snění, nahrazuje Havlíček prázdným obyčejem, skoro loutkovou hlavou, možná podobnou „tváři bez tváře“ Aveneze, otce donny Marii, jemuž don Juan – v scéně souboje v Švankmajerově *DON ŠAJNOVI* (1969) – seknutím šavlí jakoby tahem hladítka serve povrch jeho tváře marionety.
- 15) A když se pak nožem pokouší dělat ve škrabošce dva otvory ve výši očí, „skalpel zraňuje masku vykaširovanou z rozstříhaných tváří manekýnek, jako by provedl chirurgický zákrok na skutečném ženském těle“ (záběr 36). Protože, jak kdysi psal Guido Ceronetti: „Díky koláži si může člověk libovat v rozsekávání lidských tvorů na kusy, jak jednotlivců, tak celých davů, bez prolití jedné jediné kapky krve. Je to nejlepší surogát vraždy.“ A dále: „Je dost pravděpodobné, že kdyby Gillese de Rays – hned při prvním kvasu jeho chuti po orgiích a vyvražďování – dali do dětských jeslí a nabídli mu, aby dělal koláže, dostalo by se mu tím adekvátního uspokojení a určitě by se úplně uzdravil.“ Viz Guido C e r o n e t t i, *Il silenzio del corpo* [Mlčení těla]. Adelphi, Milano 1979, s. 53 a 25).
- 16) A dále navrhoval „některou povídku markýze de Sade, jejíž erotika bude přetvořena, představena alegoricky a převlečena“. Srov. Antonin A r t a u d, *Kruté divadlo (První manifest)*. In: T ý ž, *Divadlo a jeho dvojenec* (viz pozn. 1), s. 112.
- 17) Artaudův filmový scénář vyšel in: *Œuvres complètes*. III. Gallimard, Paris 1978, s. 30 – 41.

a surrealistické tradice samotné. A jestliže Karel Hynek vzal těsně po válce *Babičku* Boženy Němcové, sakrální text české literární tradice, prostríhal ji a zkrátil do podoby zparodované, miniaturizované *Babičky po pitvě* (1946), pětadvacet let poté Ludvík Šváb – také člen obnoveného seskupení surrealistů – vezme ve svém krátkometrážním minifilmu *L'AUTRE CHIEN* (1971) počáteční záběr Buñuelova a Dalího *UN CHIEN ANDALOU* a původní proříznutí luny-oka změní v prozaičtější řez do „volského oka“. A paroduje to, co bylo přímo jedním ze základních hesel prvotního surrealismu, drastické bretonovské tvrzení, podle něhož „buď bude krása křečovitá, nebo vůbec nebude“,¹⁸⁾ ve svých *Prolegomenách poesie* (červen 1951) může Zbyněk Havlíček oznámit, že „krása bude incestní, nebo nebude“, aby posléze ještě zvýšil náměr a prohlásil o několik let později, že „krása bude schizofrenní, nebo nebude vůbec“.¹⁹⁾

Věren podobnému principu parodického snižování i Švankmajer svým způsobem využívá bohatou rekvizitární surrealistické tradice. Lze si totiž nevšimnout toho, jak se Pivoňka pokradmu plíží do sousedčina bytu, aby si vyrobil potřebná netopýří křídla, používaje k tomuto účelu – podle známého Lautréamontova receptu – staré *deštníky* a *šicí stroj* (tentokrát elektrický) své budoucí oběti paní Loubalové?²⁰⁾ A nejinak se zdá, že přímo od Lautréamonta pochází i jutový *pytel*, v němž Pivoňka vleče za sebou nástroj svého pochmurného rituálu (groteskní hadrovou loutku paní Loubalové): pytel jakoby přímo vytržený z rukou Maldororových, jenž do něj na mostě du Carrousel strčil nic netušícího Mervyna („krásného zvláště jako náhodné setkání šicího stroje a deštníku na pitevním stole“), aby ho pak dal řezníkům.²¹⁾ Je to rekvizita, jež se ostatně dost přesně vysledovatelnou cestou²²⁾ dostane až k „*pytli* na brambory“, ze kterého se vynoří Nezvalův *Zlověstný pták* v „krátké předehře“ jeho divadelního textu z roku 1936, k *pytli*, jenž se znovu objeví (tentokrát „krvácející“) v závěrečné „krátké dohře“, když „chlapec oblečený do rytířského kostýmu z nějaké divadelní hry“ jej propíchne kordem a opakuje pro sebe: „Zabil jsem Zlověstného ptáka.“²³⁾ A již Vítězslav Nezval v *Ženě v množném čísle* napsal: „Jsem surrealista [...] / Pro křik ze sna, aby se otevřely dveře mučírny lidského tajemství / [...] / *Pro strašidla v pytli* [...]“.²⁴⁾

18) Srov. André Breton, *Nadja* [1928]. Müller, Praha 1935, s. 144.

19) Srov. Zbyněk Havlíček, *Prolegomena poesie. 172 teze*. In: *Otevřít po mé smrti* (cit. v pozn. 14), s. 188, a *Metoda Montecarlo* [1963], „Host“, 1993, č. 2, s. 97. Hynkův text je obsažen in: Karel Hynek, *S vyloučením veřejnosti*. Torst, Praha 1998; Švábův krátký fragment vyšel in: *Otevřená hra* (cit. v pozn. 2), s. 32 a obr. 12.

20) V předsurrealistickém okruhu se zdá, že deštník a šicí stroj se poprvé spolu objevily jako „postavy“ v jednoaktovce André Bretona a Philippe Soupaulta *Vous m'oubliez* (poprvé představeno 25. 5. 1920, text in „Littérature“ 1922, č. 4, s. 25 – 32). Jak známo, Breton se domníval (avšak neprávem), že „je šicí stroj používán často ženou k onanii“. Viz André Breton, *Spojitě nádoby* [1932]. S. V. U. Mánes, Praha 1934, s. 65.

21) Viz *Comte de Lautréamont [Isidore Ducasse]*, Škeřík. Praha 1929, s. 141 a 152 – 153. A ve filmu Louise Feuillada *FANTÔMAS CONTRE FANTÔMAS* (1914) sám policejní inspektor Juve skončí uvězněn v *pytli* vinou Fantomasových spolupachatelů.

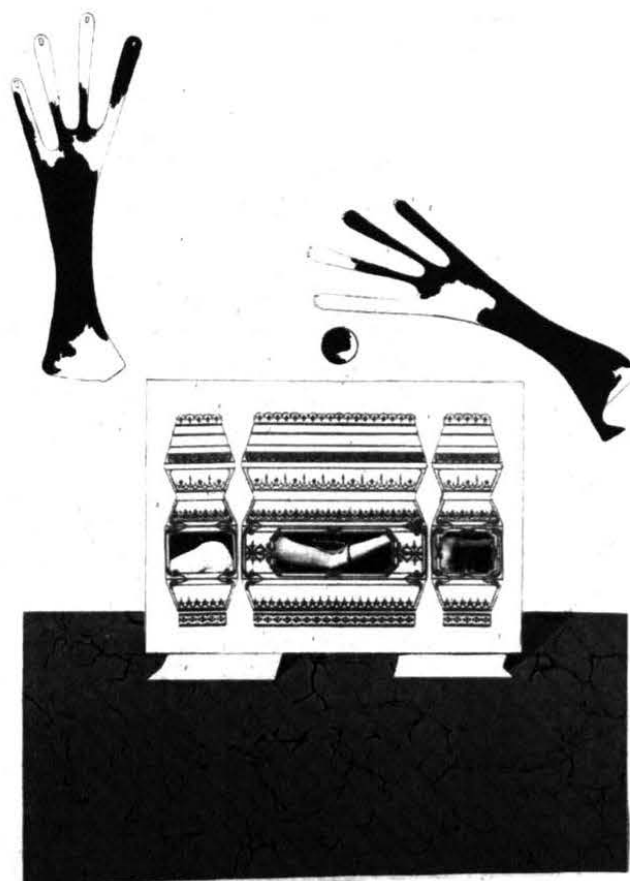
22) Je to cesta, jež by mohla vést též přes nepatrnou poznámku S. Dalího v *Minoutaure* z roku 1934: „Od jisté doby a zatímco léta běží, kategorie fantomu se stává lahodnou, ztěžkne a zaokrouhlí se onou přesvědčující tíhou, onou macatou stereotypií a oním analytickým a výživným obrysem, charakteristickými pro *pytle brambor, když je pozorujete proti světlu*“. Srov. Salvador Dalí, *Les nouvelles couleurs du sex-appeal spectral*. „Minoutaure“, č. 5 (únor 1934), s. 20.

23) Srov. Vítězslav Nezval, *Zlověstný pták*. In: *Žena v množném čísle* (cit. v pozn. 13), s. 77 a 135. Vratislav Effenberger totiž napsal: „Péretova scéna o podezřelém ráji automatů a Nezvalův *Zlověstný pták* už se znovu ocitají v temnotách tragického humoru, které se prodlužují do našich let.“ Vratislav Effenberger, *Kritická funkce iracionality*. In: Týž, *Realita a poesie*. Mladá fronta, Praha 1969, s. 51.

24) Srov. Vítězslav Nezval, *Proč jsem surrealista*. In: Týž, *Žena v množném čísle* (cit. v pozn. 13), s. 147.

ILUMINACE

Giuseppe Dierna: Vražda jako krásné umění milovat



Max Ernst: *Loplop uvádí Loplopa*

Foto archiv

A když pak o několik minut později spatříme téhož Pivoňku, jak vychází neméně pokradmu z bytu paní Loubalové a odnáší s sebou úplně stejné šaty, jaké měla onoho dne jeho sousedka na sobě, nemůžeme nevzpomenout příchodu Gastona Modota na velkou recepci ve slavné scéně z Buñuelova *Zlatého věku*, kdy „drže je v pravé ruce, vleče po zemi dokonale rozprostřené dámské šaty, totožné s těmi, které si téhož večera oblékla jeho milenka“.²⁵⁾

A nejinak také Pivoňkův útěk z místa činu s kufrem převázaným špagátem v ruce a s bezvládnou loutkou paní Loubalové přes rameno, zdá se připomínat koláž č. 52 z Ernstova kolážového románu *La femme 100 têtes* (1929), kde – na pozadí vlaku stojícího uprostřed polí – muž pokradmu prchá s kloboukem v levé ruce a záhadným kufříkem v ruce pravé, k němuž je přivázána utatá půvabná ženská paže.²⁶⁾

4. Avšak je to především obraz pana Pivoňky se širokými netopýřími křídly (v textu explicitně přirovnaného k «bájnému Ernstovu Loplopovi», záběr 76),²⁷⁾ což nám silně připomíná celý bohatý

25) Viz filmový *découpage* in: Auro Bernardi, *L'arte dello scandalo*. Dedalo, Bari 1984, s. 160 (seq. 144).

26) Scénický snímek tohoto útěku je možno vidět in: *Memoria dell'animazione – Animazione della memoria* (cit. v pozn. 2), s. 39. Ernstovu koláž ze *Stohlavé ženy* reprodukuje W. Spiess in: *Max Ernst – Collagen*. DuMont, Köln 1974, obr. 245.

27) Mezi tolikerým objevením ptáka Loplopa v Ernstových obrazech stačí zde připomenout olej *Loplop uvádí dívenku* (1930), in: Vratislav Effenberger, *Výtvarné projevy surrealismu*. Odeon, Praha 1969,

ILUMINACE

Giuseppe Dierna: Vražda jako krásné umění milovat



Jeden z „Êtres-Objets“ Salvadora Dalího
Foto archiv

obr. 57 (další reprodukce in: Pere Gimferrer – Eva Petrová, *Max Ernst*. Odeon, Praha 1993, s. 110 – 111). Švankmajerovo přirovnání se však zdá vztahovat spíš ke kolážím z Ernstova kolážového románu *La femme 100 têtes*, a to především k obrazu č. 11 s titulem „V nádrži pařížské, Loplop – představený ptáků – nese pouličním svítelnám noční krmivo“, kde se k pouličním svítelnám vznese podivná rostlina, z níž vykukuje ptačí hlava s nebezpečně ostrým zobákem.



Max Ernst, *La femme 100 têtes* (1929), koláž č. 11:
 „V nádrži pařížské, Loplop – představený ptáků –
 nese pouličním svítelnám noční krmivo“

Foto archiv

rodokmen okřídlených a maskovaných mužů přísně surrealistického původu, počínaje *bytosť-objektem* (1935) Salvadora Dalího (člověkem v saku, punčochových kalhotách a s tváří zahalenou do reprodukce Milletova *Angela*)²⁸⁾ přes variace na téma Mínotaura na dvou obálkách – dílech Dalího a Magritta – stejnojmenného francouzského časopisu (1936 – 1937), až po nestejnorodné postavy v Ernstově románu-koláži *Týden dobrot* (1934), a dále po různé muže s kohoutí hlavou v Savinioových „rodinných portrétech“ a „muže-kondory, jež si Leonardo rád čmáral mezi katapulty i anatomickými fragmenty“, jak vzpomíná Giorgio De Chirico v *Hebdomerovi* (1929).²⁹⁾ A také

28) Tyto fotografie – kde se objevil sám Dalí – tvořily doprovod k jeho textu *Apparitions aérodynamiques des „Êtres-Objets“*, publikovaném v časopise *Minotaure*, 6 (zima 1935), s. 33 – 34. Jedna z nich vyšla pak v *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, Paris 1938, *ad vocem*: „Objet“ (viz též in V. Effenberger, *Výtvarné projevy surrealismu /cit. v pozn. 27/, obr. 156*).

29) Respektive in „*Minotaure*“, 8 (1936) a 10 (1937). Další variace na téma Mínotaura viz: Christa Lichtenstern, *Metamorphose in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts. Bd. 2. Vom Mythos zum Prozeßdenken*, VCH, Weinheim 1992, s. 139 – 143. Co se týká G. De Chirica viz *Ebdómero* (1929), Longanesi, Milano 1971, s. 11. Uvnitř takového vraždou nasyceného ovzduší nemůžeme nepřipomenout i krásnou koláž André Bretona „*Le comte de Foix allant assassiner son fils*“ (vyšla v „*Intervention surréaliste*“, n. s. 1934, č. 1, s. 66), kde se monstrózní hrabě s hrůznostrašnou žabí hlavou chystá holí rozdrtit



Koláž André Bretona „Le comte de Foix allant assassiner son fils“
Foto archiv

nešťastná Psyché ze Saviniovy povídky si nejinak představovala svého budoucího snoubence, Amore, „infantilní postavu, oblečenou jak devítiletý klavírista do krátkých kalhot a s krajkovým límcem na sametové kazajčičce, avšak s obrovskou lví hlavou“.³⁰⁾ A psal De Chirico, stále ještě v *Hebdomerovi*:

...záhadná, znepokojivá a zneklidňující povaha hlav ptáků působila, že se Hebdomeros mnohokrát ponořil do poněkud složitých rozjímání a často se mu stávalo, že mluvil sám s sebou, metafyzicky, obzvlášť přemýšleje nad hlavou křepelky; mezi dalšími hlavami, jež ho máty, byla na prvním místě hlava slepice; hlava kohoutí mu působila menší starosti, a ještě menší pak hlava husí či kachní. Hlavu ptáků považoval obvykle za špatné znamení, za něco, co přináší neštěstí. Domníval se, že Egypťané dali bohům a namalovaným či vytesaným postavám ptačí hlavy proto, aby homeopaticky léčili své obavy a pověřivé úzkosti: zlo zlem vyléčené.³¹⁾

A takový zvířecí rodokmen se v českém kontextu dostane až k vzpomínanému již „Zlověstnému ptákovi“ z krátké Nezvalovy divadelní hry – svědkovi a spolupachateli všeho nejtemnějšího a nejohavnějšího v nás, ke zlomyslné postavě, v níž nepřítomnost veškerého popisu nám dovoluje

dlouhou skleněnou kanylu na vodorovně položenou na dvou elegantních sklenicích, jež balancují na okrajích proti sobě stojících židlí.

30) Srov. A. Savinio, *La nostra anima* (cit. v pozn. 8), s. 54. Jeho „rodinné portréty“, o nichž byla v textu řeč, lze spatřit in: Maurizio Fagiolo dell'Arco, *Alberto Savinio*. Garzanti, Milano 1989, zejména „muž-kohout“ (na s. 19 a 165) a „Kohoutova svatba“ (tempera, 1931), obr. č. 77 na s. 166 – 167.

31) Viz G. De Chirico, *Ebdómero* (cit. v pozn. 29), s. 30 – 31.

představit si ji podobnou hybridům z Ernstových koláží jako muže s odpornou zvířecí hlavou – a odráží se pak v intrikánském Ptakopravci ze společného divadelního textu Vratislava Effenbergera a Karla Hynka (*Jela tudy dáma*, 1950), jenž je v kostýmovém návrhu od Josefa Istlera z padesátých let zobrazován jako lidský zjev bez horních končetin, s chlupatou ptačí hlavou a obrovským zahnutým zobákem.³²⁾

Bezbarvý Pivoňka, vybledlý potomek zamilovaného a melancholického Modrovouse z Nezvalova *Řetězu štěstí* (1936), jenž ve své úspěšné laboratoři „operoval za živa své milenky“ a z jejich jednotlivých údů pokoušel se stvořit vytoženou modelovou ženu, svou „ženu v množném čísle“,³³⁾ není totiž nic jiného než neplodný spiklenecký amatér s «výrazem třináctiletého chlapce přistiženého při onanii» (záběr 8), pouze takový bledý Modrovous, jenž tradiční krvavý sedmý pokoj nahradil prozaičtější skříní, kde schová hadrovou loutku paní Loubalové (záběr 62),³⁴⁾ ubožák, který ignoruje skrytý potenciál svých sexuálních obsesí, onu „magickou svobodu snu“, o které se zmínil již Artaud, když prohlásil, že ji lze „poznat pouze poznamenanou hrůzou a krutostí“.³⁵⁾

Avšak když si již rezolutně nasadil kohoutí škrabošku a připjal na záda obrovská netopýří křídla, která mu v jistých chvílích dodávají podobu mytické Musidory ve známém záběru *Upírů* (*Les vampires*, 1915 – 1916) Louise Feuillada,³⁶⁾ zkrásnělý Pivoňka, jenž se díky znakům této tradice náhle proměnil skoro v dona Juana Tenoria ze španělské divadelní hry z konce XVII. století *La venganza en el sepulcro* (zločince, jenž – podle autora – «vyvolá jedinou emoci: strach, který on sám umí užívat, inscenovat, světit»,³⁷⁾ může se konečně, i když jen na chvíli, radovat ze své *extáze z vraždy* tím, že – jako v snovém baletu a používaje objekty odcizené samotné paní Loubalové – zamorduje groteskní simulakr svojí sousedky, již autentičtí nosiči na konci odvezou bez života na nosítkách z jejího bytu, kde se nyní jako v zrcadle opakuje před omráčenýma očima neúmyslného snílka Pivoňky hrůzostrašná inscenace jeho imaginární vraždy.³⁸⁾ Protože, jak připomínal Artaud,

32) Divadelní text a ilustrace viz: K. H y n e k, *c. d.* (v pozn. 19). Přítomnost *pytle*, do něhož Ptakopravec strčí obě Dáminy dcery a začne je ukrutně mlátit palicí (zatímco z pytle začnou útkat mšice), jen potvrzuje perzistenci tohoto motivu (srov. tamtéž, s. 396 – 397).

33) Srov. Vítězslav N e z v a l, *Řetěz štěstí*. Čejka, Praha 1936, s. 160 a 174. O spřízněnosti (i fonetické) mezi Nezvalovým Modrovousem a Lautréamontovým Maldororem jsme psali in: *Modi e forme del desiderio: la prosa nezvaliana negli anni del surrealismo*. „Rivista di letterature moderne e comparate“ 1998, č. 1, s. 39 – 56 (česky: *Způsoby a tvary touhy: Nezvalova próza z let surrealismu*. In: *Český surrealismus 1929 – 1953*. Ed. Lenka Bydžovská a Karel Srp, Argo, Praha 1996, s. 200 – 213, a především s. 213, pozn. 46).

34) K poutavé Wertheimerově knize (cit. v pozn. 10) odkazujeme kvůli rekonstrukci pokleslého výskytu postavy Modrovouse v kultuře dvacátého století (od George Trakla k Bélovi Balázsovi, od Max Frische k Angele Carterové): už ne rytíř, vojevůdce nebo věvoda, ale prostěji podnikatel, obchodník s botami, pouťový komediant... Avšak i slavný několikanásobný vrah Landru byl vlastně pouze bývalý obchodní cestující a mechanik. Nemůžeme se zde šříť o tom, jak neuvěřitelné věci mohou přebývat ve skříních Jana Švankmajera (námořnické šatičky, živé kusy masa, přivázaní lidé...) stejně jako v jim souběžných šatních Evy Švankmajerové (stačí připomenout její *Skříně* [objekt + text, 2001], in: *Memoria dell'animazione – Animazione della memoria* /cit. v pozn. 2/, s. 106 a *Jídlo* /cit. v pozn. 9/, s. 125).

35) Srov. A. A r t a u d, *Divadlo a krutost*. In: T ý ž, *c. d.* (cit. v pozn. 1), s. 97.

36) Viz fotografickou dokumentaci in: A. K y r o u, *c. d.* (v pozn. 5).

37) O *La venganza en el sepulcro* [Pomsta v hrobě] Španěla Alonsa de Córdova y Maldonado viz J. W e r t h e i m e r, *c. d.* (v pozn. 10), s. 43.

38) Na Buñuelův ENSAYO DE UN CRIMEN (1955) odkazuje také uplatnění podobných náhradních ženských loutek u obou autorů.

ILUMINACE

Giuseppe Dierna: Vražda jako krásné umění milovat

nejde o onen druh krutosti, kterou můžeme provozovat jedni vůči druhým, když si budeme vzájemně čtvrtit těla, rozřezávat údy nebo si po způsobu asyrských despotů posílat poštou pytlíky s uřezanýma ušima, nosy nebo nozdrami; jde o krutost mnohem strašnější a přitom nevyhnutelnou – o krutost, kterou věci mohou stíhat nás.³⁹⁾

Giuseppe Dierna

Ediční poznámka

Bleděmodrovous Jana Švankmajera, scénář pocházející z roku 1970, byl publikován v obtížně dostupném samizdatovém sborníku *Otevřená hra* z roku 1979. Koncept této filmové vize se stal o čtvrtstoletí později součástí Švankmajerova filmu *SPIKLENCI SLASTI* (1996).

Jedním z příspěvů surrealistického sborníku byl i **Ludvík Šváb** (1924 – 1997), psychiatr a jazzman, milovník filmu (zvláště němého) a filmový historik, amatérský herec ve Švankmajerově *JÍDLE* a samostatný filmový scenárista. Se Surrealistickou skupinou se sblížil již v padesátých letech, v období svého přátelství s Vratislavem Effenbergerem, Karlem Hynkem, s Mikulášem a Emilou Medkovými. Krátkometrážní minifilm *L'AUTRE CHIEN*, „jakási filmová reinterpetace“ počátečních záběrů Buñuelova a Dalího *UN CHIEN ANDALOU*, Šváb napsal a natočil v roce 1971. Stejně jako Švankmajerův *Bleděmodrovous* vyšel text v roce 1979 ve zmíněném sborníku Surrealistické skupiny *Otevřená hra*, a to v oddílu „Interpretace“ s autorovým vysvětlením, jež otiskujeme rovněž.⁴⁰⁾

Několik Švábových filmových scénářů a textů z padesátých až osmdesátých let vyšlo v *Iluminaci* (1996, č. 3, s. 113 – 144) péčí Michala Breganta, na jehož poznámku čtenáře zde odkazujeme. Po Švábově smrti připomněla Surrealistická skupina jeho osobnost a dílo v časopisu *Analogon*, č. 20 – 21 (1997).

G. D.

39) Srov. A. Artaud, *Dost už mistrovských děl*. In: T ý ž, *Divadlo a jeho dvojenec* (cit. v pozn. 1), s. 90.

40) Ludvík Š v á b, *L'autre chien*. In: *Otevřená hra* (cit. v pozn. 2), s. 32 a obr. 12.

*Edice a materiály***BLE D Ě M O D R O V O U S***(Technický scénář)*

Jan Švankmajer

- 1) Velký detail – Prst poštovní doručovatelky zvoní na zvonek u dveří bytu. Nad zvonkem je cedulka: Pí Jar. Loubalová a pod ní drobnějším písmem připsáno: Karel Pivoňka 2x. Prst zazvoní dvakrát. Prst z obrazu.
- 2) Detail – Ruce doručovatelky rozvírají černé desky a vyndávají z nich dopis expres-doporučeně.
- 3) Detail – Dveře bytu se otvírají.
- 4) Velký detail – Prst poštovní doručovatelky ukazuje místo, kam se má pan Pivoňka podepsat. Lehce se chvějící ruka Karla Pivoňky se podepisuje.
- 5) Velký detail – Ruka poštovní doručovatelky zasunuje kuličkové pero do kapsičky uniformy.
- 6) Detail – Ruce pana Pivoňky trhají obálku a rozloží dopis. Kamera najíždí na velký detail dopisu. Tam je napsáno: „V neděli.“ (Z pohledu kamery viděno hlavou dolů.) Kamera odjíždí a panorámuje při tom vzhůru po texaskové bundičce na obličej Karla Pivoňky. Nervózní, hubený mladík. Nebýt toho, že si nechal narůst vousy a dlouhé vlasy a že mu na nose sedí kulaté brýličky ala Lennon, zcela bezvýrazný obličej. Pivoňka, s mírně otevřenou pusou, prozrazující strach, civí do prázdna. V tom jako by na zátylku ucítil cizí, soustředěný pohled. Prudce se otočí.
- 7) Celek – Otevřené dveře pokoje pí Loubalové, vedoucí do společné předsíně. Ve dveřích stojí pí Loubalová: Pětačtyřicátnice v zamaštěném županu, uvadající odbarvená blondýna při těle. Evidentně narozená ve znamení lva. Zřejmě ji zvonek vyrušil ze spánku. Žvýká.
- 8) Detail – Tvář Karla Pivoňky dostane výraz třináctiletého chlapce přistiženého při onanii.
- 9) Celek – Pí Loubalová s výsměšným opovržením sleduje očima Pivoňku mizejícího za dveřmi svého pokoje.
- 10) Polocelek – Pivoňkův pokoj. Pivoňka dovírá dveře. Zamkne. Od tohoto okamžiku je celé jeho další jednání v zajetí konspirace. S dopisem v ruce jde ke stolu. (Záběr je natolik široký, aby nám tím, jak kamera sleduje Pivoňku, postupně odhaloval charakter prostředí.) Jde o pokoj, zařízený tak, jak si filmový architekt představuje studentský pokoj v podnájmu. Pln „autentické“ neautentičnosti. Stěny „vytapetované“ plakáty předních hvězd domácích i světové pop music, válenda pokrytá kostkovanou dekou, všude

jakýsi ladný nepořádek. Za oknem láhev mléka a šiška turistického salámu. Na zemi kazetový magnetofon, knihy, skripta, ponožky atd. Pivoňka vyndá ze zásuvky stolu zápalky a dopis i s obálkou zapálí. Když mu oheň začne pálit prsty, dopis pustí. Hořící dopis vypadne z obrazu.

11) Detail – Hořící dopis dopadne na talíř umazaný od nějaké omáčky a dohoří.

12) Detail – Ruka pana Pivoňky přitlouká hřebíkem k okennímu rámu deku. Kamera odjíždí na celek okna. Okno je zatemněno. Ze stropu visí holá žárovka. Pivoňka seskakuje ze židle a odchází vlevo z obrazu. Po chvíli je slyšet cvaknutí vypínače a žárovka u stropu se rozsvítí.

13) Celek – Pivoňka klečí u postele. Ostražitě se rozhlédne po pokoji a pak zmizí hořejší částí těla pod postelí. Po chvíli se odtamtud vysouká se čtyřmi černými, polámanými pánskými deštníky v náručí.

14) Celek – Noční stolek. Kamera najíždí na detail stolku. Ruce K. Pivoňky otvírají dvířka stolku. Uvnitř pobíhá vyplašený kohout. Pivoňka popadne kohouta a odchází s ním z obrazu. Kamera ještě chvíli zabírá posraný vnitřek nočního stolku. Je slyšet odemknutí dveří.

15) Detail – Ruka K. Pivoňky klepe na dveře sousedčina bytu. Dveře se otvírají a za nimi se objeví tvář pí Loubalové s posměšně vyzývavým výrazem.

16) Polocelk – Pivoňka se sklopenýma očima podává sousedce kohouta a nůž. Loubalová popadne kohouta, přetočí ho hlavou dolů, vezme nůž a zařízne ho.

17) Detail – Seshora do obrazu pryští krev z kohouta. Třesoucí se ruka K. Pivoňky ji zachycuje do kelímku od hořčice.

18) Detail – Obličej K. Pivoňky zahánějící nutkání ke zvracení.

19) Detail – Vzrušený obličej pí Loubalové. Zatmít.

20) Polodetail – Rozetmít. Zeď pokoje K. Pivoňky. Z kalendáře kamera panorámuje na ruce K. Pivoňky, které doškubávají peří ze zaříznutého kohouta.

21) Velký detail – Rozložené noviny na podlaze. Na nich hromada oškubaného kohoutího peří.

22) Detail – Pivoňka přikolíčkovává patentním kolíčkem na prádlo uříznutou kohoutí hlavu (za hřebínek) ke šňůře na prádlo mezi schnoucí ponožky. (Ruce z obrazu.)

23) Detail – Pivoňka vkládá oškubaného kohouta prošpikovaného slaninou a podlitého vínem do trouby plynového sporáku.

24) Detail – Ruce K. Pivoňky přelévají kohoutí krev z kelímku od hořčice do červeného nafukovacího balónku. Balónek zaváží, aby krev z něho nemohla vytéci.

25) Polodetail – K. Pivoňka vytahuje nejspodnější zásuvku psacího stolu. Zásuvka je až po okraj naplněna mazlavou modelovací hlínou. Ruce K. Pivoňky nabereou hlínu. (Ruce z obrazu.)

26) Polodetail (prostřih) – Kohoutí hlava přikolíčkováná ke šňůře. Kamera najíždí na velký detail.

27) Pokračování záběru 25 – K. Pivoňka sklopí oči pod kamerou. Po chvíli je zvedne a zadívá se upřeně do kamery. Opět hlavu sklopí. Kamera s pohybem hlavy panorámuje na ruce K. Pivoňky. Pivoňka modeluje z hlíny obrovskou hlavu kohouta.

28) Detail – Barevný obrázek hlavy krásné manekýnky (první stránka módního časopisu). Do záběru se vsune ruka K. Pivoňky s nůžkami a rozstříhá obrázek na dvoucentimetrové proužky. Při stříhu je vidět, že je stříháno několik listů najednou.

- 29) Polocelek – Stůl K. Pivoňky. Na stole je z hlíny neumělou rukou vymodelována obrovská kohoutí hlava. Vedle stojí hrnec s uvařeným škrobovým lepidlem. Do záběru vejde Pivoňka s rozstříhanými proužky papírku. Usedne ke stolu a namočí ruku do škrobu.
- 30) Velký detail – Ruka K. Pivoňky v hrnci oblemtaná hustým škrobem. (Ruka vyjde z obrazu.)
- 31) Detail – Ruka patlá škrob na proužky papíru, na kterých je vidět rozstříhaný obličej manekýny.
- 32) Detail – Vzrušená tvář K. Pivoňky.
- 33) Polodetail – Hliněná hlava kohouta. Ruce K. Pivoňky polepují hlavu nastříhanými proužky papíru.
- 34) Detail – Plynový sporák. Ruce K. Pivoňky otvírají utěrkou dvířka trouby a vytahují z ní pekáč s dozlatova upečeným kohoutem. Vzápětí vloží do trouby pokaširovanou hlavu hliněného kohouta. (Zatmít.)
- 35) Polocelek – (Rozetmít.) K. Pivoňka vydlabává lžící z kaširované hlavy kohouta zbytky hlíny. Z hlíny se ještě kouří. Vnitřek kašírky vytře utěrkou a nasadí si kohoutí masku na hlavu. Kamera najíždí na detail. Prsty K. Pivoňky určí na kašírce body, kde by měly být proříznuté otvory pro oči, aby bylo v masce vidět. Potom ruce masku z hlavy sejmou. Objeví se vzrušený obličej K. Pivoňky s rozčuchanými vlasy.
- 36) Detail – Ruce K. Pivoňky prořezávají do kašírky otvory pro oči. Skalpel „zraňuje“ masku vykaširovanou z rozstříhaných tváří manekýnek, jako by prováděl chirurgický zákrok na skutečném ženském těle.
- 37) Polodetail – Na podlaze rozložené noviny s hromadou kohoutího peří. Pivoňka začne masku polepovat peřím. (Zatmít.)
- 38) Detail – (Rozetmít.) Ruce K. Pivoňky domalovávají na masku polepenou peřím druhé oko. Odkládají štětce. Z chodby je slyšet klapnutí sousedčiny dveří. Kamera prudce najede na napjatě poslouchající obličej K. Pivoňky.
- 39) Celek – Pivoňka odkládá kohoutí hlavu na stůl a po špičkách se plíží ke dveřím. Potichu je pootevře.
- 40) Velký celek – Protipohled. Ve dveřích se objeví Pivoňkovy oči.
- 41) Celek – Pí Loubalová neparáděná v nemoderních květovaných šatech, které jen podtrhují její macatost, vyzývavě zmalovaná se slaměným kloboučkem na hlavě zamyká svůj byt a mizí na schodišti domu.
- 42) Detail – Hlava K. Pivoňky v pootevřených dveřích. Naslouchá vzdalujícím se krokům pí Loubalové. V okamžiku, kdy se ozve zabouchnutí domovních vrat, napětí v obličejí K. Pivoňky se zlomí ve spokojený úsměv. Hlava zmizí ve dveřích, ale vzápětí se opět objeví.
- 43) Celek – K. Pivoňka vychází ze dveří svého pokoje. V ruce drží svazek klíčů. Opatrně se plíží ke dveřím sousedčina bytu. Kamera ho sleduje. Pivoňka se bázně otáčí. Dojde ke dveřím a vloží jeden z klíčů do zámku.
- 44) Detail – Třesoucí se ruce K. Pivoňky překotně zkoušejí jeden klíč za druhým. Konečně jeden zabral. Ruce se zklidní a pomalu otáčejí klíčem. Cvaknutí zámku. Ruka vezme za kliku. Dveře se otvírají.
- 45) Polocelek – K. Pivoňka se rychle rozhlédne a vklouzne do sousedčina bytu.

- 46) Velký detail – Oči K. Pivoňky se rozhlíží po místnosti.
- 47) Velký celek – Kamera panorámuje po místnosti. Všude je nepředstavitelný nepořádek. Neumyté nádobí rozestavěné po nábytku. Pohozené prádlo a šaty. Kamera se zastaví na neustlané posteli se špinavými peřinami. Zmačkané prostěradlo se zapranými skvrnami po menstruaci. V peří polštáře je ještě vytlačen otisk hlavy pí Loubalové.
- 48) Detail – Hlava K. Pivoňky. Pivoňka je zřejmě postelí fascinován. Jen násilím odtrhne oči od postele, Vyběhne z pokoje (z obrazu). Po chvíli se vrací se starými deštníky v náručí. Proběhne těsně kolem kamery.
- 49) Celek – Pivoňka běží s deštníky od kamery. U stěny stojí elektrický šicí stroj. Pivoňka zastrčí šňůru do zásuvky. Do ruky vezme nůžky a začne z deštníků párat černou látku.
- 50) – 54) Detaily – Montáž záběrů. K. Pivoňka sešívá k sobě kusy černé látky a všívá do ní lesklé dráty z deštníku.
- 55) Polocelek – Pivoňka si zkouší svůj výtvar. Jsou to jakási obrovská netopýří křídla, která se dají navléknout na paže.
- 56) Celek – Pivoňka stojí uprostřed pokoje s roztaženými černými netopýřími křídly. Prohlíží si je. Zřejmě je spokojen. Rychle ze sebe křídla svlékne, sesbírá po bytě pohozené sousedčiny šaty, boty a klobouk (šaty, klobouk i boty jsou tytéž, ve kterých před chvílí pí Loubalová odešla na procházku), s nimi a s ušitými křídly chvatně opustí pokoj.
- 57) Polocelek – Pivoňkův pokoj. Pivoňka s věcmi v náručí vbíhá do pokoje. Kamera sleduje. Šaty i křídla odloží na pohovku. Z pod polštáře vyndá vojenskou jídelní misku (ešus) a jde s ní k lednici.
- 58) Detail – Ruce K. Pivoňky vyndávají z lednice dvě porce pečeného kohouta a šest plátků knedlíků (zřejmě koupených v polotovarech). Vše dá do jídelní misky, zaklopí víčkem a ještě zajistí gumičkou od zavařeniny.
- 59) Polodetail – Na stůl dopadne starý odřený kufr. Ruka K. Pivoňky otevře víko. Na dno kufru začnou Pivoňkovo ruce postupně skládat: „Netopýří křídla“, kašírovanou kohoutí hlavu, ešus s jídlem, talíř, láhev od octa plnou vody, šumící prášek, kompletní příbor, sklenku od hořčice, gumový balónek s kohoutí krví a lano. Ruce zaklapnou kufr. Kamera poodjede na širší záběr. Pivoňka položí na víko kufru odřenou kuchyňskou židli a pevně ji ke kufru přiváže.
- 60) Detail – Hlava K. Pivoňky se rozhlíží po místnosti, jako by se chtěl přesvědčit, že ho skutečně nikdo nevidí.
- 61) Celek – Vezme rychle sousedčiny šaty (klobouk i boty) a vleze s tím vším do skříně. Kamera chvíli bezradně bloudí po prázdné místnosti, aby se nakonec vrátila zpět ke skříně. Nájezd na dveře skříně. Dveře skříně se otvírají. Vzniklou škvírou jsou nejprve vidět Pivoňkovo oči, vzápětí vykukne celá hlava. Podezíravě se rozhlíží.
- 62) Celek – Pivoňkova hlava vykukuje ze skříně. Nikde nikdo. Ze skříně vystoupí Pivoňka s pytlím přehozeným přes záda. Prohýbá se pod jeho tíhou. Podle tvaru pytle je zřejmé, že v sobě skrývá bezvládnou lidskou postavu. Teď se Pivoňka stočil zády ke kameře, aby zavřel za sebou dveře u skříně a vidíme, že pytel je krátký, a že z něho čouhají dvě nohy obuté v sousedčiných střevících.
- 63) Detail – Ruka K. Pivoňky popadne kufr.
- 64) Celek – Schodiště domu. Od kamery sestupuje ze schodů. K. Pivoňka s pytlím na zádech a s kufrem v ruce. Má naspěch.



Spiklenci slasti (Jan Švankmajer, 1996)

Foto archiv

- 65) Detail – Domovní vrata (pohled z ulice). Klika cvakne. A ve dveřích se objeví obličej K. Pivoňky. Rychle se rozhlédne a pak dlouhými kroky se vyřítí z vrat (na kameru).
- 66) Celek – Rušná ulice. Od kamery prchá K. Pivoňka. Proplétá se mezi chodci a přitom se bázlivě rozhlíží na všechny strany. Doběhne k řadě aut zaparkovaných u chodníku. Zkouší, zda mají všechny zamknuté dveře. Konečně u jednoho auta se otevřou. Pivoňka hodí kufr na zahrádku na střeše auta. Postavu zabalenou v pytli posadí dopředu na sedadlo vedle řidiče. Sám sedne za volant, nastartuje a prudce vyrazí vpřed. (Vyjede z obrazu.)
- 67) Polodetail – K. Pivoňka nahrbený za volantem se řítí ulicemi. Zpoceně čelo. Vytřeštěné oči. Neustále pokukuje do zrcátka, aby se přesvědčil, zda není pronásledován. Není.
- 68) Celek – Výpadovka na Karlovy Vary. Kolem kamery projelo auto s K. Pivoňkou. Kamera panorámuje za ujíždějícím autem.
- 69) Polodetail – Pivoňka se již uklidnil. Utírá si zpcené čelo, zpomaluje jízdu. Občas pohlédne na postavu v pytli sedící vedle na sedadle. Lehounce se pousměje.
- 70) Celek – Pivoňkovo auto jede úzkou blátivou cestou. Po stranách rostou šípkové keře. kamera panorámuje za vozem, který se blíží k vysoké cihlové zdi porostlé staletým břechanem.
- 71) Detail – Noha K. Pivoňky šlápne na brzdu. Auto se zastaví.
- 72) Detail – Ruka K. Pivoňky otáčí klíčkem a vypne motor.
- 73) Polodetail – Dveře auta se otvírají, vylézá z nich K. Pivoňka. Protahuje se. Poodejde k cihlové zdi. Močí. Vrací se k autu (mimo obraz). Kamera zůstává stát s pohledem na



Spiklenci slasti (Jan Švankmajer, 1996).

Foto archiv

cihlovou zeď. Po chvíli se Pivoňka do záběru vrací. Nese kuchyňskou židli, kterou postaví opěradlem k cihlové zdi. Odchází opět k autu (mimo obraz). Kamera zůstává stát s pohledem na židli. Po chvíli se Pivoňka vrací a nese na zádech postavu v pytli. Vyčuhující nohy v dámských střevících se bezmocně klinkají. Postavu posadí na židli. Chvíli si postavu přivázanou k židli a s přehozeným pytlem přes hlavu zálibně prohlíží, potom se vrací zpět k autu (mimo obraz).

74) Detail – Ruce K. Pivoňky si navlékají „netopýří křídla“.

75) Detail – Hlava K. Pivoňky. Ruce na ni nasazují kašírovanou kohoutí masku.

76) Celek – Tímto převlekem se měnil nejen vzhled K. Pivoňky, ale i jeho pohyby, celé jednání. Již to není ten ustrašený, zakřiknutý človíček, ale jakýsi Bájný Ernstův Loplop. Roztáhne majestátně křídla a zakrouží mezi stromy (animace)

77) Polocelek – Loplop prolétne kolem kamery.

78) Celek – Loplop plachtí podél cihlové zdi. Jak se blíží k postavě přivázané k židli, kamera najíždí na detail postavy. Loplop jediným pohybem strhne pytel z těla své oběti. Objeví se hadrová loutka oblečená do susedčiny šatů. Kašírovaná hlava má zřejmě znázorňovat pí Loubalovou. Je neuměle omalovaná, jde zřejmě o výtvar K. Pivoňky. Vlasy jsou zhotoveny ze žluté párané vlny a na nich sedí susedčiny nemoderní klobouček s barevnou stuhou. Oči jsou vytřeštěné. Vůbec obličej je namalován do grimasy hysterického strachu.

79) Celek – Loplop krouží kolem „sousedky“ přivázané k židli. „Sousedka“ ožívá (animace). V záchvatu hrůzy odvrací obličej.



Spiklenci slasti (Jan Švankmajer, 1996)

Foto archiv

- 80) Detail – Zakrývá si tvář rukama, pokud to ovšem lano, kterým je připoutána k židli, dovolí. Loplop, který dosud výhruzně kroužil kolem židle, odplouvá z obrazu.
- 81) Celek – Loplop zvedl ze země obrovský kámen a jako by to bylo pírkó si s ním pohrává, vyhazuje ho nad hlavu.
- 82) Detail – Balvan létající nad hlavou Loplopa.
- 83) Polocelek – Loplop náhle mrští balvanem směrem k sousedce (mimo obraz).
- 84) Polocelek – Kámen proletí nad její hlavou a s rachotem se odrazí od cihlové zdi.
- 85) Velký detail – Hrůzou vytřeštěné oči „sousedky“.
- 86) Celek – Loplop krouží mezi stromy.
- 87) Polocelek – Náhle zavadí hlavou o větev. Kašírovaná hlava se smekne Pivoňkovi z ramen a spadne na zem. Zároveň s ní spadnou do trávy i brýle K. Pivoňky.
- 88) Celek – Pivoňka sjede na všechny čtyři a rukama pročesává trávu kolem sebe. Již to není onen hrůzu nahánějící fantastický Loplop, ale je to opět ten neškodný, bezbarvý, námahou zpocený, napolo zadušený Karel Pivoňka.
- 89) Detail – Ruce konečně nahmátnou shozené brýle.
- 90) Celek – Pivoňka vstává, nasadí si brýle, prsty prohrábne zpocené vlasy, ze země sebere kohoutí hlavu a belhá se k autu. Usedne do trávy vedle svého kufru.
- 91) Polocelek – Pivoňka otvírá kufr.
- 92) Detail – Ruce K. Pivoňky zapalují nalámané chrastí mezi dvěma kameny, na kterých stojí ešus s pečeným kohoutem a s knedlíky.
- 93) Detail – Ruka K. Pivoňky sype šumící prášek do litrové lahve s vodou.



Spiklenci slasti (Jan Švankmajer, 1996)

Foto archiv

- 94) Detail – Ruce K. Pivoňky servírují na talíř porci pečeného kohouta, (prsíčka) kolem rozloží knedlíky a zalijí omáčkou. Talíř položí do trávy.
- 95) Polocelek – Pivoňka okusuje stehno kohouta a lžící k tomu nabírá z ešusu kousky knedlíků s omáčkou. Rukávem si občas utře mastná ústa a vousy. Kohouta zapíjí šumákem z láhve. Kamera panorámuje z žeroucího Pivoňky na Loutku „sousedky“ přivázanou k židli.
- 96) Detail – Ruce K. Pivoňky vyndávají z kufru červený balónek naplněný kohoutí krví. (Ruce z obrazu.)
- 97) Detail – Hlava „sousedky“. Ruce K. Pivoňky nazvedávají slaměný klobouček a vkládají pod něj balónek s krví.
- 98) Detail – Pivoňka-Loplop výhružně krouží kolem „sousedky“.
- 100) Polodetail – Loplop zvedá ze země balvan, který před obědem mrštil po „sousedce“.
- 101) Velký celek – Loplop si pohazuje kamenem nad hlavu. Rozjíždí se proti sousedce, za níž se tyčí vysoká cihlová zeď porostlá břechřanem.
- 102) Detail – (Kamera nízko u země). Od kamery vzlétá Loplop. Nohy opouštějí zem a vylétnou z obrazu. V pozadí je vidět „sousedka“ zakrývající si tvář.
- 103) Detail – Vršek cihlové zdi. Nohy Loplopa přistály na okraji zdi.
- 104) Velký celek – Na cihlové, břechřanem porostlé zdi stojí Loplop. Zvedá nad hlavu obrovský kámen. Dole pod zdí sedí přivázaná k židli loutka „sousedky“.
- 105) Detail – (Kamera z nadhledu.) „Sousedka“ si odkrývá oči, zvedá hlavu a dívá se nad sebe (do kamery).

- 106) Celek – (Velký pohled.) Na vršku cihlové zdi stojí Loplop s balvanem zdviženým nad hlavu. Loplop mrští kamenem (kámen letí na kameru).
- 107) Celek – Detail – Kamera z přímého nadhledu prudce najíždí na zakloněnou hlavu sousedky (transfokátor).
- 108) Velký detail – Kámen dopadl na hlavu loutky. Hlava i kámen projedou obrazem.
- 109) Celek – Tíha kamene vtlačila „sousedku“ i s židlí do rozbahněné hlíny. Nad zem vyčnívá jen pomačkaná kašírka hlavy. Zpod rozdrceného slaměného kloboučku vytéká kohoutí krev z prosáklého balónku. Barví vlněné vlasy a spolu s rozpouštějící se barvou stéká po zdeformovaném obličejí. Opodál leží svržený kámen.
- 110) Detail – Loplop seskakuje ze zdi (na kameru).
- 111) Detail – Levé netopyří křídlo prolétne obrazem (seshora dolů).
- 112) Detail – Pravé netopyří křídlo prolétne obrazem (seshora dolů).
- 113) Detail – Loplovy nohy přistávají na balvanu ležícím vedle „sousedčiny“ hlavy. Levá noha se však smekne po kluzkém povrchu kamene a Loplop padá.
- 114) Celek – K. Pivoňka uklouzl a leží natažen v blátě. Kohoutí hlava se mu při pádu sesmekla z hlavy a leží opodál. Zpocený K. Pivoňka vstává, celý zablácený a navíc se zdá, že si vyvrknul kotník. Belhá se k autu.
- 115) Detail – Ruce K. Pivoňky berou v trávě ležící talíř s naservírovaným pečeným kohoutem, láhev s šumákem a sklenku od hořčice.
- 116) Polocelek – Hlava „sousedky“ vyčnívající z bahna. Kohoutí krev rozteká po obličejí pomalu zasychá. Do záběru vkulhá Pivoňka, namáhavě poklekne a před ústa „sousedky“ položí na zem talíř s jídlem. Odzátkuje láhev a šumák naleje do sklenky od hořčice. Sklenku položí vedle talíře. Vstává.
- 117) Detail – Zdeformovaná kašírovaná hlava „sousedky“ s vyvalenýma očima se dívá na talíř s jídlem a sklenku s šumákem.
- 118) Detail – Mírný pohled. Vzrušená tvář K. Pivoňky.
- 119) Velký detail – Kamera v úrovni očí kašírované loutky. Pohled přes jídlo na talíři. Kamera přeostří z jídla na vytřeštěné oči „sousedky“.
- 120) Polodetail – Tvář K. Pivoňky. Vzrušení náhle poleví. Pivoňka na chvíli zavře oči, otočí se a vyjde z obrazu.
- 121) Velký detail – Talíř s netknutým jídlem a sklenka s větrajícím šumákem. Po sklence lezou mravenci. Na jídlo sedají masařky.
- 122) Celek – Pivoňka stojí u ohýnku, v kterém spaluje deštníková křídla a kašírovanou hlavu kohouta.
- 123) Detail – Hořící kohoutí hlava. Kamera panorámuje na polní cestu vedoucí podél cihlové zdi. Po cestě kulhá Pivoňka. Vzдалuje se od kamery. Neohlédne se.
- 124) Polocelek – Večerní živá ulice. Stánek s novinami a s časopisy. Pivoňka si kupuje nejnovější číslo dámského módního časopisu. Prodavač si podezřívavě prohlíží jeho zablácený oděv.
- 125) Celek – Ulice před domem, v kterém bydlí K. Pivoňka. U chodníku stojí sanitka. Kolem domovních dveří se hloučkují zvědavci. Pivoňka se prodere ke vratům. Z domu právě vynášejí muži od sanitní služby na nosítkách mrtvolu paní Loubalové.
- 126) Polodetail – Kamera sleduje (panorámuje) nosítka s pí Loubalovou. Loubalová je v zakrvácených květovaných šatech s rozdrceným slamákem na hlavě. Kamera najíždí na

detail hlavy. Vlasy spleené krví jí spadají přes obličej s rozmazaným líčidlem. Oči hrůzou vytřeštěné.

127) Celek – Saniťáci vkládají nosítka s mrtvolou do sanitky. Lidé se pomalu rozcházejí. Před dveřmi zůstává jen Pivoňka. Vejde do domu.

128) Detail – Nohy K. Pivoňky běžící po schodech.

129) Polocelek – Pivoňka dobíhá ke dveřím sousedčina bytu. Dveře jsou pootevřené, Pivoňka do nich zvědavě nahlédne.

130) Detail – Tvář K. Pivoňky bloudí očima po místnosti.

131) Celek – Kamera bloudí po místnosti. Místnost je plná uniformovaných i neuniformovaných policistů. Kamera se ustálí pohledem na stole. Najíždí na detail. Na stole leží talíř s netknutou porcí pečeného kohouta. Vedle stojí sklenka od hořčice se zvětralým šumákem, ve kterém plave jedna utopená moucha a několik mravenců se marně snaží zachránit si život.

*Edice a materiály***L' AUTRE CHIEN***Scénář*

Ludvík Šváb

- 1 – Muž u okna, za nímž je vidět zvichřené jasany. Muž zvedá hlavu.
- 2 – Měsíc v úplňku na temném nebi.
- 3 – Mužova tvář. Jeho oči hledí dolů.
- 4 – Muž shlíží k dolnímu rámu okna.
- 5 – Na okenním parapetu leží podnos, na něm vedle příboru talíř se dvěma smaženými vejci.
- 6 – Muž přemýšlí, opět se dívá na nebe.
- 7 – Velký detail očí vzhlížejících k nebi.
- 8 – Úzký mrak jde přes měsíc, jako by jej přetínal (animovaný trik).
- 9 – Muž má stále zvednuté oči, bezděčně si poklepává ostrím nože na svůj dolní ret.
- 10 – Záběr shora na talíř. Do obrazu vniká nůž a vidlička.
- 11 – Ostří nože prořezává jedno z vajec. Vidlička nabírá polovinu vejce, zvedá ji ke kameře.
- 12 – Muž otvírá ústa a jí vejce.
- 13 – Kamera panoramuje vertikálně na mužovo polykající hrdlo.
Zatmívačka.

(1971)

V poslední letech jsem natočil několik filmů, které jsou v podstatě novými verzemi („remakes“) některých slavných nebo zajímavých kinematografických děl minulosti. Prvý z těchto mých filmů, OTT 71, je jakousi „undergroundovou“ aktualizací prvního z Edisonových filmů pro kinetoskopy FRED OTT' SNEEZE z roku 1893. THE (FULLY CLOTHED) NUDE DESCENDING (AND ASCENDING) A STAIR polemizuje s Hans Richteroým filmovým provedením motivu Duchampova obrazu z roku 1913 ve filmu DREAMS THAT MONEY CAN BUY. Konečně THE WALTZ OF THE VAMPIRES je filmová smyčka („film loop“) inspirovaná pouze britským distribučním titulem pro jinak dost protivný americký film Romana Polaňského THE FEARLESS VAMPIRE KILLERS.

L' AUTRE CHIEN je jakousi filmovou reinterpetací díla UN CHIEN ANDALOU Dalího a Buñuela z roku 1928 či přesněji řečeno jeho úvodní sekvence.

O měsíci v úplňku se v Čechách říká, že „svítí jako rybí oko“, a od rybího oka je jen krok k „volskému oku“, což je jiná česká populární metafora pro smažené vejce. A tak

ILUMINACE

Ludvík Šváb: L'autre chien

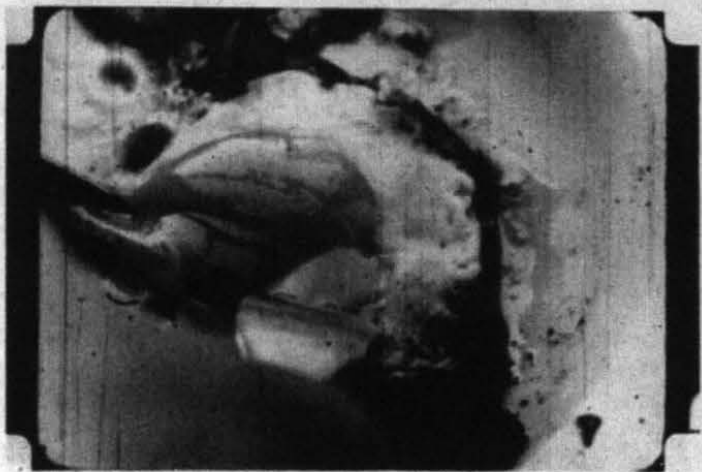
5



9



11



Tři fotogramy z filmu Ludvíka Švába L'autre chien (1971)

Kráska, která v původní verzi se stala obětí ničivé krutosti jakožto projevu vrcholné Svobody, se zde prostřednictvím lingvistické transformace stává skutečně *j e d l o u* a její konzumace již není než jednou z bezvýznamných každodenních slasti. Co bylo včera patetické, je dnes již jen triviální.

Agresivita bude sarkastická, nebo nebude vůbec.

*Dvojpohled***Nightmare on Blier Street***O paradoxu a architektuře ve filmu Studený bufet*

Disgustivní narážka v názvu STUDENÝ BUFET je vhodně zvolenou preambulí k obtížně stravitelným pocitům, které film servíruje. Pachuť a problémy s estetickým „zažíváním“ nevyvolává jen vztah zdánlivě konzervativní filmové formy k obsahově silnému anarchistickému nihilismu, obtížná žánrová zařaditelnost, ale především pro Blierovu provokativní tvorbu typický stav „morální beztíže“ v efemérním světě lidského soužití.

Modelový svět STUDENÉHO BUFETU je krutým, kasárenským světem osamocenosti, frustrací, podvodů, vražedných intrik, zločinů a v neposlední řadě je také zdrojem jazykového komična, absurdity a nonsensu. Lidské loutky se v něm groteskně pohybují jako na pimprlovém divadle, pikareskně bloudí v pustém, neúprosně setmělém labyrintu betonových sídlišť, trýzněny a ovládány jakousi pořouchlou mocností, jejíž nepřehlednou, chaotickou strukturu a destruktivní pravidla ve své paranoie bez výhrad respektují.

Vzájemně ničující chování postav se v blierovském světě sterilního zla a nočních můr řídí skrytou, „samogenerující“ logikou, z níž vychází specifické pojetí komična, které logiku věcí, včetně vážného chování hrdinů záměrně posunuje do groteskních, nikoli však zcela absurdních akcí, jejichž dramatičnost, konfliktnost, rozpornost je vytvářena a usměrňována paradoxem. Paradoxie je nejvlastnější sférou blierovské kinematografie.

Paradox tu není vystaven jako potlačení smyslu, ale spíše jako jeho mez. Nevylučuje smysl, proto není nesmyslný, ale reverzní – protismyslný – je to konglomerát „logických“ společenských situací a „alogického“ chování postav, které se v jejich rámci odvíjí. Blier ve svých filmech často ukazuje tragické situace moderních lidí, kteří jsou funkcionalizováni jako pouhé příslušenství společenského aparátu, a tím se ocitají v paradoxní situaci svých „přízemně“ toužebných přání a systémového zařazení. Paradox společenskosti je u Bliera pojat jako smrtelně vážná, krutě pravdivá groteska nebo tragická komedie, v níž se moralisticky neřeší „velké“ otázky, ale o to účinněji se zesměšňuje ono chování společensky zařazeného člověka, které, jak si již ve svém slavném eseji o smíchu jasnozřivě povšimnul Bergson, má pro svou chladnou strojenost a mechanickou tuhost v sobě zakódovanou směšnost.

Častým terčem Blierovy ironie je mechaničnost životního stylu středního stavu s jeho důrazem na prioritu majetku a přísně normovanou funkci sexuality. Útok na tyto dvě bašty středních vrstev je veden striktně paradoxním způsobem, který typické reakce příslušníků tohoto stavu za normálních okolností dokonale staví na hlavu. Například zjištěné potřeby různých zlodějíčků jsou ze strany materiálně zajištěných vítány, neboť majetkově-kriminální činnost „sociálně deklasovaných živlů“ pro ně představuje oživení životní

prázdnoty. Nejsilněji tento motiv zaznívá ve VEČERNÍM ÚBORU, kde okradený manželský párek prohlašuje „riskují svobodu, aby nás zbavili nudy, žijeme v cele a celý život je vězení“ a vychází zlodějům maximálně vstříc, umožňuje jim snadný přístup k cenným věcem, včetně zajištění únikové cesty.

Směšnost biologické mechaniky při provozování sexu, byla již dokonale vyzdvižena v BUZÍCÍCH, kde nerozluční kumpáni (G. Depardieu a P. Dewaere) nadsazenými replikami komentují své marné pokusy sexuálně uspokojit frigidní dívku (Miou-Miou). Ve STUDENÉM BUFETU je rovněž podobným způsobem zkarikován mechanický ráz sexuality, ale zároveň je tu podána jako důsledek sociálních neuróz, jak naznačuje dialog mezi Alphonse Tramem (G. Depardieu) a jeho ženou: „Když si půjdeš lehnout, slibuji, že si sundám noční košilku. Na to teď nemám myšlenky. Já také ne, ale čas od času bychom se měli snažit.“

Ve STUDENÉM BUFETU je paradox společenskosti založen na vymykání se postav lidskému měřítku. Jsou to odcizené figurky z nějaké učebnice viktimologie, které však mají daleko k flagelantské vážnosti existencialistického bolestí. Jejich paradox spočívá v tom, že *přijímají svou situaci*, osamocení, zredukovaní na své místo v komicky zvrácené solidaritě s mordýřskými pravidly světa. Existovat ve světě STUDENÉHO BUFETU znamená žít a umírat absurdně – ve zločinu, skrze absurditu na níž je postaven komický potenciál filmu, který ani v tomto případě není zbavený konkrétního společenskokritického obsahu a stanoviska.

Blier koordinuje absurditu tím, že ji uvádí do paradoxního vztahu s neabsurditou. Z ustavičného kolísání a převracování vztahu mezi logickým a alogickým, racionálním a iracionálním, nesmyslným a rozumným, konvenčním a nekonvenčním, všedním a bizarním, vzniká účinnost humoru do značné míry založeného na jazykovém komičnu, hojně využívajícím právě paradoxních rozporů, situovaných mezi záměry a skutečné jednání postav ve světě naruby převrácených hodnot. V něm se s přirozenou nenuceností oduševnělé postavy nevypočitatelně mění v zabijáky, kterým policejní komisař pomáhá, protože podle jeho kréda je zločinec míň nebezpečný na svobodě než ve vězení, kde může zkažit i nevinné.

Artistní ironické repliky postav jsou reakcemi na civilizační strachy, regresivní působení sociálních a životních mechanismů, které mají souvztažnost k lokalitě, v níž se hrdinové pohybují. Architektonický prostor moderní Paříže je ve filmu podán jako zdroj metafyzické úzkosti, probouzející v postavách citlivost pro nicotu, bolest z prázdna. Je to hmotná metafora odcizení, bariéra zabraňující dobrat se smysluplné formy mezilidské kooperace a sociability. Městská architektura ve své bezútěšnosti, cizosti a neosobnosti je ve STUDENÉM BUFETU představena jako chorobný zdroj sociální patologie. Na tento motiv navazují i pozdějších Blierovy filmy. Např. v JEDNA, DVĚ, TŘI SLUNCE hledá opilecký emigrant Constantin (M. Mastroianni) po celý život svůj původní byt ve spleť uniformitě velkoměstského sídliště. V NAŠEM PŘÍBĚHU rovněž alkoholik Robert Avranche (A. Delon), řeší svou chorobnou úzkost z velkých prostranství tím, že za žádnou cenu nechce opustit bezpečnou stísněnost bytu náhodné milenky. Ve STUDENÉM BUFETU se rozlehlé, liduprázdné ulice (které se občas hemží pouze policisty), opuštěné interiéry metra bez jediného cestujícího, špatně osvětlené betonové koridory, podílejí na sociálně podmíněné prostorové dezorientaci postav, obývajících pouhé dva pokoje v mnohaposchoďovém, opuštěném mrakodrapu: „V domě je nový nájemník. V kterém patře bydlí? Nevím, nad námi.“

Určujícím rysem Blierovy režie je zdůraznění prostorového nepoměru individuálního lidského těla k vylidněné architektuře urbánního prostředí. Postavy-oběti realizují své utajované scénáře sociálního strachu právě ve spojitosti s architekturou, která je představena jako dominantní forma společenské kontroly, vyjadřující mocenské pole imaginárního řádu, v němž jsou hrdinové bezpodmínečně uvěznění jako v začarovaném kruhu, paradoxně zakládajícím smysl jejich odosobněných existencí.

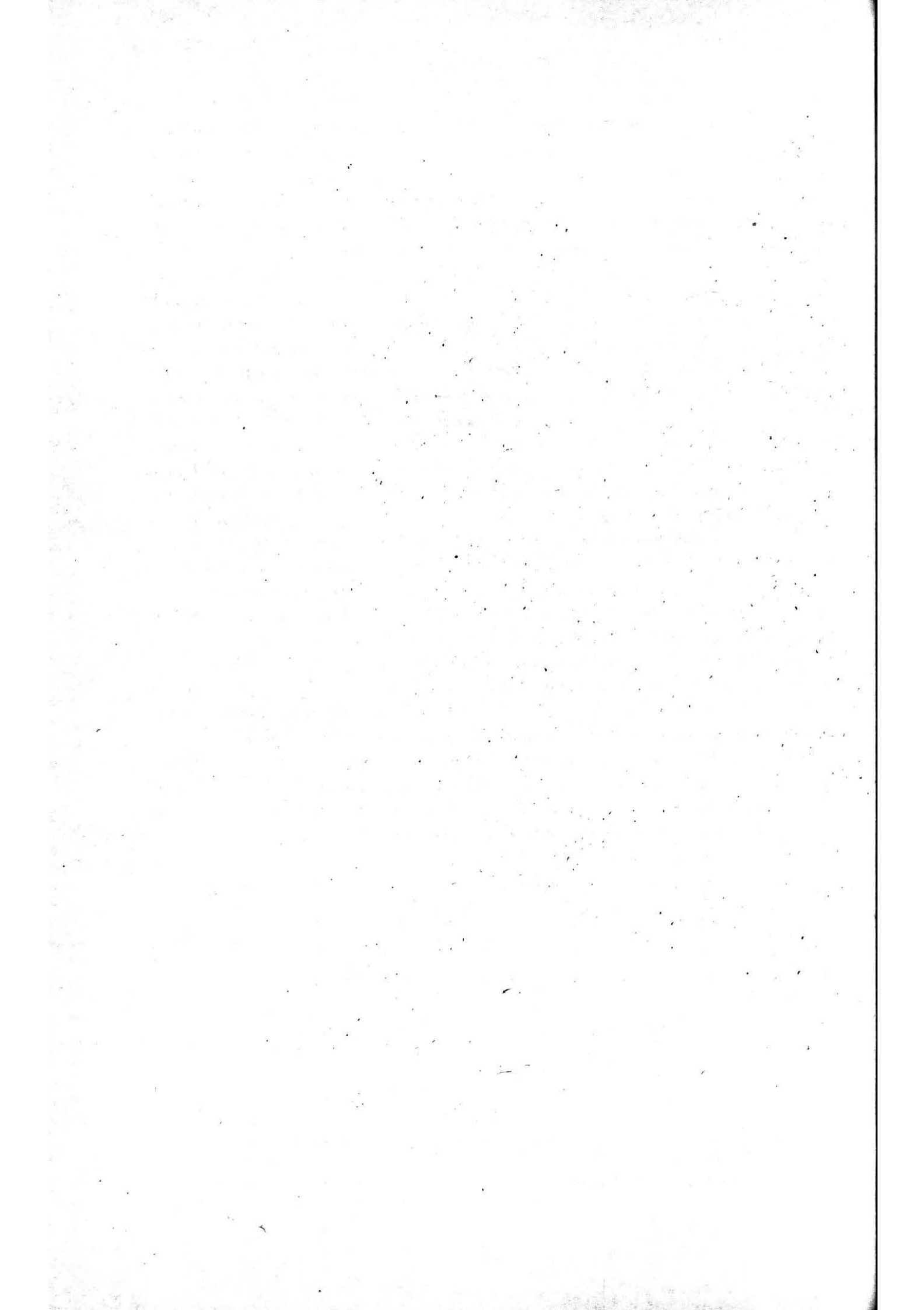
Ve STUDENÉM BUFETU má architektonika veřejného prostoru autokratickou formu, zastupuje „autorizované superego společnosti“ (Dennis Hollier¹⁾), vyjadřuje neviditelný řád a logiku moci podle níž je organizována. Je součástí topologie strachu postav, představuje opozici vůči ochránářskému soukromí jejich bytů, narušuje přirozenou touhu po ochraně před nebezpečím. Opuštění ochranných zdí domova nebo vymanění se z dočasně utvořeného přátelského svazku mezi policejním komisařem, nezaměstnaným a vrahem jeho ženy, znamená vystavit se ohrožení, ocitnout se bezbranně „tam venku“. To spíše než k psychoanalytickému srovnání domova a dělohy, vede ke geopolitickým významům, vyplývajícím z prostorové polaritě mezi soukromým (interiérem) a veřejným (exteriérem), zakotvené v agorafobii (strachu z otevřených prostor), která má své kořeny v kapitalizovaném růstu velkoměst. Ve filmu tato agorafobní geopolitika strachu úzce usouvzážňuje společenské zařazení postav s urbánním prostorem, který je pojat jako mezistupeň celkového odcizení světa a přírody. V této souvislosti totiž agorafobie není tematizována jen v závislosti na městských prostorách, ale také na rozlehlosti venkova, kam se v závěru snímku hrdinové ze svých velkoměstských neuróz uchylují zotavit. Nevyzpytatelnost přírody, nedozírná zeleň lesa a prostá dřevěná hájovna za syrového počasí jsou stejně neútluné a vražedně nebezpečné jako betonová šed' velkoměsta.

STUDENÝM BUFETEM projevil volnomyšlenkář Bertrand Blier výrazné sklony k modernistickému libertinství, charakterizovaném paradoxii, anarchismem, ironií, jízlivými schválnostmi. Ve formálně perfektní konstrukci vypointovaných dialogů a ve vtípnosti vedení děje osobitě navázal na literární tradici „galantního imoralismu“ à la Choderlos de Laclos.²⁾ K reálným podmínkám lidské existence má tento „galantní imoralismus“ podobný vražedný vztah jako mazaná liška k vráně, který předstírá skrze sýr, držící v zobáku na tapisérii, metaforicky zdobící ložnici Alphonse Trama.

Zdeněk Hudec

1) Cit. podle Esther Da Costa Meyer, *Agorafobie. La donna è mobile*. Revue Labyrinth, s. 107.

2) Marina Drozdova, *Opasnye svjazi kavalera de Blie*. „Iskusstvo kino“ 1993, č. 7, s. 31 – 33.



*Dvojpohled***Geometrie jako příběh**

Když se říká, že kinematografie je mladá, říká se tím: je stále ještě příliš zatížená naturalismem a realitou, surovostí automatického imprintu. Její prostor je prostorem města postaveného na zelené louce – i když už stěny domů chátrají, zpřítomnění lidské historie (které – na rozdíl od prostoru přírody – prostor města vždy implikuje) je zde velmi ploché, dané tvary a materiály jedné doby, která jej stvořila.

Když se říká, že kinematografie je mladá, říká se to výhradně ve vztahu k ostatním uměním a jejich prostorům, které vytvářejí nejenom navršení (arte)faktů, ale také spleť vazeb, které nejsou jenom mapami možných významových spojení, ale i fixovanými stopami fantazie – tedy realitou.

Když se říká, že kinematografie je mladá, jde o alibistickou floskuli, kterou lze použít k maskování skutečností, že vrchol(y) kinematografie se v daném čase nenachází před námi, ale za námi a že předpoklady pro existenci díla, zapuštěného více v tradici než v kontaktu se současnou realitou, jsou bezesbytku vytvořeny. STUDENÝ BUFET je jedním z příkladů.

Čím více je filmový autor spjatý s jiným (starším) uměním, tím menší podíl nevědomého a v pravém slova smyslu náhodného materiálu v jeho díle můžeme očekávat – může se to projevit až v rovině montáže, tak jako v některých Godardových filmech, nebo už v „samém základě“ díla, v rovině vědomé propracovanosti každého záběru a jeho vnitřních vazeb. V jednom typu ze svých extrémnějších (a v tomto smyslu vyšších) poloh je film velkou výzvou pro renesanční osobnosti – renesanční nejenom svojí všestranností, ale právě i důsledným citem pro vědomí vzájemných vztahů ve významovém poli díla a postoj k tajemství, jehož přítomnost v díle není důsledkem čiré exprese, ale vědomým činem kodifikace. Když spisovatel a režisér Bertrand Blier zarámuje svůj filmový obraz titulem STUDENÝ BUFET, nelze podceňovat funkci skrytého komentáře či dokonce logicko-geometrického klíče ke skladbě filmu, které takové sousloví vytváří. STUDENÝ BUFET (jako součást švédského stolu) je soubor velmi uspořádaných položek velké různorodosti, od zelenin přes sýry až po salámy a masa. Vůně (a tedy smyslový korelát vášní) jsou tlumené, tvary, barvy a míra uspořádanosti naopak veliká. Analogickou charakteristiku lze vztáhnout i na STUDENÝ BUFET Bertranda Bliera.

Jídlo, pozvání na jídlo a rozhovor u jídla je podstatnou součástí většiny situací tohoto filmu, stejně jako jejich nedokončenost, nenaplněnost nebo přinejmenším nedořečenost vyústění. Groteskní stylizace je však úplně jiná než třeba v Buñuelově NENÁPADNÉM PŮVABU BURŽOAZIE (kde se tento motiv také opakuje), jednak tím, že se většina takových situací odehrává v hluboké noci a noční jedení má daleko blíže k indikaci neurózy než k nasycení běžné tělesné potřeby či dokonce spontánně sdílené intimity (jít s někým na

oběd či na večeři je v každodenním životě většinou hlubší událostí než setkání v práci, na úřadě, rozhovoru na ulici).

Dalším, podstatnějším nástrojem celé stylizace je montáž (s jejímž popisem dále setrváváme v bratrském prostoru Buñuela a Godarda, u kterých najdeme i podobný smysl pro humor), která sice konstruuje posloupnost událostí lineárně, zároveň však nic nenapovídá o *vztahu* četných kriminálních situací, v nichž (nebo v jejichž důsledcích) se postavy prudkým stříhem ocitají, s jejich společnými stížnostmi na hrozná noční sny, které jim brání ve spánku. Zastřenost rozlišování mezi snem a realitou je společnou zkušeností postav i diváků a je východiskem pro tematizaci dalších (zde už právě většinou pouze pro postavy, nikoli pro diváky) zastřených diskontinuit, uvnitř kterých se celý film odehrává.

Hlavní postava s kafkovsky jednoslabičným příjmením Alphonse Tram (Gerard Depardieu – mimochodem byl to Blier, kdo tohoto herce „objevil“ pro kinematografii) i všechny další postavy (komisař, vrah žen a série ženských postav) čelí setkání s vraždami svých blízkých i neznámých a zároveň s pochybnostmi či dokonce jistotou, že jsou to ony, kdo zabíjel. Detektivkový dějový půdorys však nemá oporu v samotném jednání a dialogích postav, které – často u jídla – okolnosti kriminálních událostí probírají, ale spektrum jejich reakcí či empatií je zcela mimo rámec lidské psychologie. Toto spektrum však naopak odpovídá vědomé příslušnosti ke kafkovské literární tradici a těm oblastem kinematografie, které pracují s nadsázkou ve formě extrémního cynismu ve vztazích mezi postavami, nehledě na to, k jakým cílům a tématům touto metodou směřují.

Dále, jakkoli je *STUDENÝ BUFET* především Uměním a hrou, je pozoruhodné, jakým způsobem jsou do jeho struktury zapojeny dotyky se sociálním a aktuálním. O Alphonse Tramovi, který je zvláštním typem zoufalce – s příznaky zoufalství v dialogu, ale zároveň bez emocí zoufalství – víme hned od počátku, že je nezaměstnaný a dlouho nemůže najít práci. Postavou-diagnózou je policejní inspektor Morvandiaux, jehož psychologická konstrukce je jakýmsi mechanickým strojkem, reagujícím na některé podněty sice bezmyšlenkovitou, ale horečnatou aktivitou ve smyslu policejní práce (tj. rychle vyvolat vyšetřování, zajmout či zastřelit domnělého vraha, prohledat nějaké teritorium), přičemž charakter těchto podnětů je většinou marginální, nezávisí na jejich závažnosti – Morvandiaux setrvává v přátelském dialogu s příznávajícím se vrahem žen, aniž by jakkoli reagoval, zatímco telefonát či neurčitý příkaz vysílačkou spustí výše popsané domino reakcí.

Sociální a aktuální překvapivě vyvstává právě v momentech, kdy se postavy snaží vystoupit ze svých nočních mūr a determinací, byť řešení, která film nabízí, jsou krajně sarkastická a skeptická. Alphonse je od začátku charakterizován také jako člověk, který si nikdy nesundává kabát. „Proč jíš v kabátě, působíš jako cizí návštěva,“ říká mu manželka. „Všichni přicházíme, odcházíme...“ zní jeho odpověď a kabát setrvává na jeho těle až do konce filmu (a to i ve scénách, kdy uléhá ke spánku) coby prvek, který garantuje jeho identitu mnohem víc a příznačněji než jeho vlastní vzpomínky a zkušenosti. Silná vazba na bezprostředně obklopující prostředí se projevuje i jinak. Dvakrát v průběhu děje dojde k tomu, že hlavní trojice postav (Tram, inspektor a vrah žen) jede cizím autem (obrazně řečeno si je na sebe obléknou) a jejich činy se okamžitě podřizují režimu tohoto obleku: jedou policejním autem a Morvandieux reaguje na příkazy z vysílačky; jedou

ILUMINACE

Vít Janeček: Geometrie jako příběh

autem lékařské pohotovosti a instrukce pro lékaře (kterého trojice mezitím zavraždila) je okamžitě motivuje k tomu, že se vydávají k pacientovi. Když se nutkavý vrah žen ocitá nedopatřením sám s Genevieve, která se shodou groteskních okolností stala družkou ústřední trojice postav, a v logice své nutkavosti ji zabije, rozzuří a rozlftostní se sám nad sebou: „Cvoky z nás dělá beton, sídliště a město bez duše. Chci vidět ptáky, stromy, les...“ Po vrcholně zmatené policejní akci, která stříhem následuje, je i Morvandieux vyzván jedním ze svých podřízených, aby si jel odpočnout do přírody. Ústřední trojice se opět ostrým stříhem ocitá před lesní chatou a v lůně přírody setrvá až do suše sarkastického, hořkého konce filmu. Právě tento přechod aktivuje vjem a významové prohloubení dotud víceméně abstraktní výtvarné roviny filmu, přesného geometrického komponování každého záběru a vyhraněné barevné koncepce pracující s masou šedých ploch s červenými a modrými bodovými dominantami. Podobně jako u Godarda, ani u Bliera už není příroda místem, kde by postavy (resp. člověk, jak se říká) našly protiklad k chladnému a cynickému prostředí města. Výtvarné prizma tohoto filmu nahlíží přírodu ve stejném geometrickém klíči jako civilizační prostředí, ke změně došlo pouze ve změně výskytu barev – modré a červené prvky byly zaměněny za tlumenou zeleň. Také postavy jsou vzdáleny klidu či sebenalezení vlastní kontinuity, stejně jako předtím. Vyrovnanost, klid a harmonie tkví mimo lidské – v souladu tvarů a symetrii, která se promítá i do vyústění jinak těžko předvídatelného příběhu. Počátek filmu – noční můry začal groteskní vraždou, v závěru jsou eliminovány hlavní postavy. Klidným, lidmi nerušeným kompozicím počátečních záběrů z nitra architektury na La Defense odpovídá stejně nerušený klid závěrečných obrazů z jezera mezi skalami. Konsistentní vyznění této stylistické roviny, která je vlastně také svého druhu příběhem, jakkoli abstraktním a v každém případě jediným „světlym“ v celém filmu, vyvstane s plnou intenzitou až s nástupem závěrečných titulků.

Vít Janeček

Studený bufet

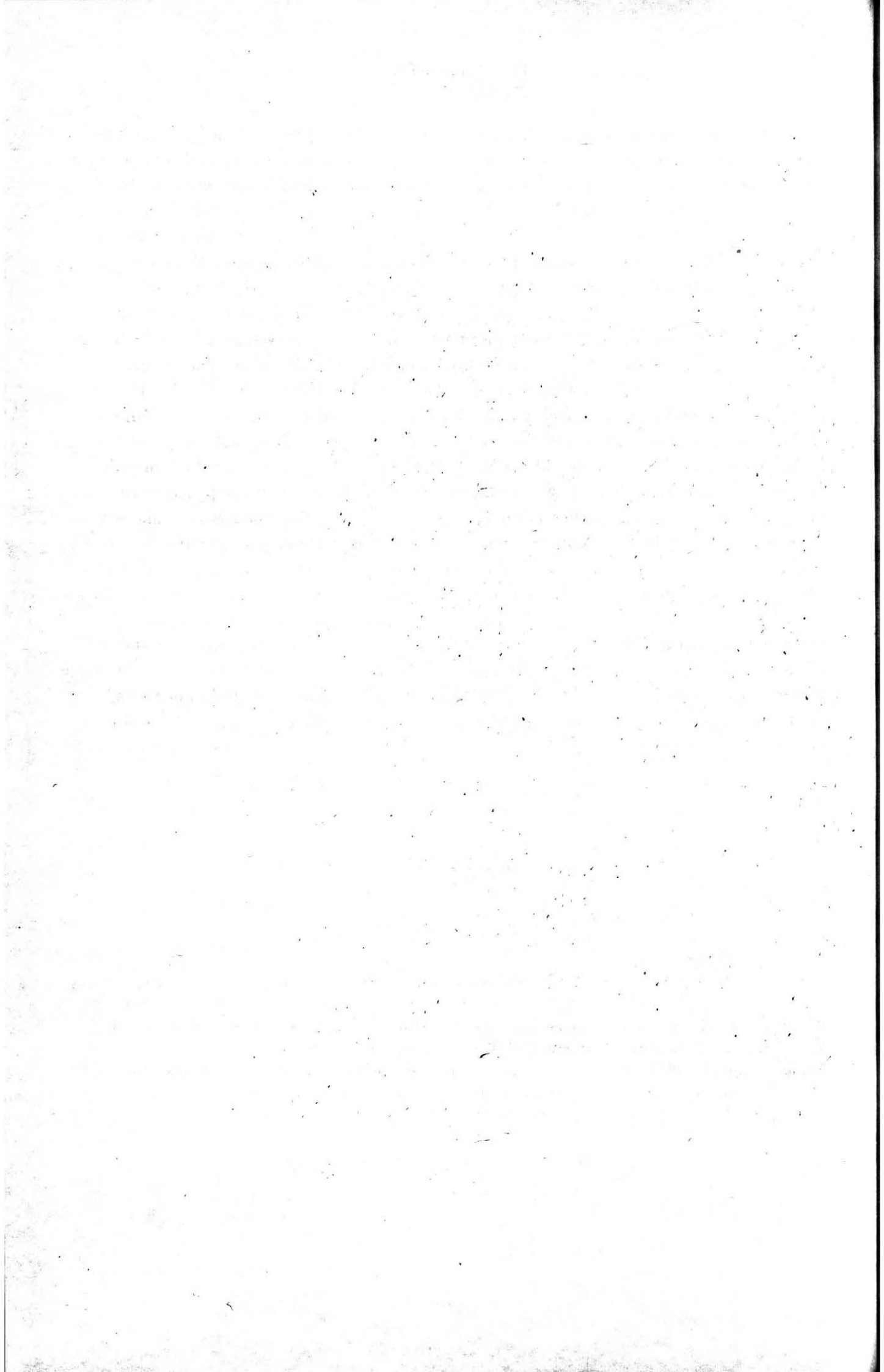
(Buffet froid)

Antenne-2 / Sara Films, 1979 (Fr)

Scénář a režie: Bertrand Blier. **Kamera:** Jean Penzer. **Střih:** Claudine Merlin. **Hudba:** Philippe Sarde.

Výprava: Théobald Meurisse. **Kostýmy:** Michèle Cerf. **Produkce:** Alain Sarde.

Hrají: Gérard Depardieu (Alphonse Tram), Bernard Blier (Inspektor Morvandieu), Jean Carmet, Denise Gence, Marco Perrin, Jean Benguigui, Carole Bouquet, Jean Rougerie, Liliane Rovère ad.



Obzor

Mapování cesty od němého k zvukovému filmu

Corinna Müller: *Vom Stummfilm zum Tonfilm.*

Wilhelm Fink Verlag, München 2003, 418 stran.

Řada odborných publikací vydaných v posledních letech dokládá, že po období, kdy byly s opřením o širokou pramennou základnu podrobeny důkladnému přehodnocení tradované představy o éře němé kinematografie, se pozornost filmových historiků obrací i k vývojovému stadiu následujícímu, v němž byl během až překvapivě krátkého časového úseku němý film nahrazen filmem zvukovým. Opět jde o revizi tradovaných tvrzení a názorů, o snahu podrobně a co nejpřesněji rekonstruovat historická fakta a souvislosti na základě studia rozmanitých pramenů; v tomto kontextu jsou pak znovu (a pokud možno historicky adekvátně) „čteny“ i filmy, které ve sledovaném údobí vznikaly, a to jak filmy trvale uznávané za významné, tak rovněž takřka zapomenuté.

Německá badatelka Corinna Müllerová, působící na univerzitě v Hamburku, může být označena za typickou reprezentantku načrtnutého směřování. V roce 1994 uveřejnila obsáhlé pojednání o rané fázi německé němé kinematografie, podložené výzkumem mnoha dobových materiálů a ceněné pro komplexnost pohledu.¹⁾ V roce 2003 pak následovala ještě obsáhlejší publikace věnovaná přechodu *vom Stummfilm zum Tonfilm*, tedy od němého k zvukovému filmu. Hlavní pozornost se zde soustřeďuje na léta 1929 až 1932, autorka však dění těchto let zasazuje do širokého rámce, takže vlastně sleduje i celý předchozí vývoj kinematografie a názorů na ni a výběrově upozorňuje též na to, co přinesla desetiletí následující.

Kniha svou podobou pokračuje v tradici německých vědeckých rozprav, dbajících na maximální důkladnost a preciznost výkladu: Takřka čtyři sta stran textu, více než 1 100 poznámek pod čarou, sedmnáctistránkový seznam literatury, rejstříky. Kapitoly se za pomoci desetinného třídění člení na pododdíly. Uváděná tvrzení jsou doprovázena citáty a odkazy na dobové prameny, především na odborná filmová periodika, jež autorka při přípravě práce velmi pečlivě studovala a excerpovala. (Přece však knihu poznamenává jedna „vada na kráse“: ne všechny publikace, na něž se v textu zkráceně, prostřednictvím jména autora poukazuje, pak také můžeme najít v seznamu literatury. Vedle toho narážíme i na relativně vysoký počet tiskových chyb.)

Na druhé straně autorčin výklad neusiluje o tematickou a metodologickou jednotnost a sevřenost. Naopak se programově zdůrazňuje pluralita přístupů a metod, jejímž cílem je dosáhnout adekvátnosti vůči „bohatství podob a napětí, jež utváří přechod od němého k zvukovému filmu jako mediálně historický a mediální fenomén“ (s. 11). Müllerová pohlíží na proces nástupu zvuku střídavě z různých aspektů: Zabývá se faktory technickými, ekonomickými, komunikačními i estetickými, sleduje sféru produkce, distribuce i recepce a soustavně si také všímá kritické a teoretické reflexe problémů spjatých s počátky zvukového filmu. Důležité pak je, že se přechod od němého k zvukovému filmu snaží vidět jako proces charakterizovaný složitou a mnohostrannou interakcí zmíněných faktorů, jejich vzájemným ovlivňováním a závislostmi. Pohled „zblízka“, založený na detailním probrání mnoha konkrétních materiálů, časopiseckých příspěvků, svědectví současníků i samotných filmů, umožňuje ukázat rozpornost a „rozbíhavost“ daného procesu, fakt, že se

1) Corinna Müller, *Frühe deutsche Kinematographie. Formale, wirtschaftliche und kulturelle Entwicklungen 1907 – 1912*. Stuttgart – Weimar 1994.

z dobové perspektivy jevil mnohem nejednoznačněji než z časového odstupu a že se zde otvíraly i vývojové možnosti, které potom nebyly realizovány. V souvislosti s tím se Müllerová také obrací proti přetrvávajícím mýtům o podmínkách příchodu zvukového filmu i proti současné tendenci k mnohdy efektním, avšak nepřesným či příliš paušalizujícím tvrzením (jde např. o „zvukovost“ představení němého filmu, o užívání kontaktního záznamu zvuku při natáčení či o údajnou nemožnost míchání zvukových nahrávek).

Zároveň vede důraz na materiálovou základnu k tomu, že formulované závěry jsou vztahovány primárně k německé kinematografii, jen občas se vyskytnou zobecňující přesahy. Autorčiným cílem je ukázat, jak a pod vlivem jakých determinant se uskutečnil přechod ke zvuku právě v Německu. Otevírá se tak otázka, nakolik je třeba počítat s interakcí společných a specifických podmínek a s existencí různých „národních cest“ vedoucích k prosazení zvukové kinematografie.

Jak už bylo uvedeno, výklad není veden zcela lineárně. První kapitola pojednání podrobně sleduje počátky výroby zvukových filmů v Německu a jejich uvádění do kin, tedy také vybavování těchto kin zvukovými aparaturami (s. 24 – 73). Hledá se zde především odpověď na otázku, proč transformace kinematografické sféry proběhla s udivující rychlostí, ačkoliv vyžadovala nemalé náklady a ačkoliv zvukový film měl zpočátku řadu protivníků, kteří nevěřili v jeho budoucnost, a rovněž na otázku, proč se neudrželo to, co odpovídalo přání mnoha diváků i kritiků, totiž střídavé promítání filmů zvukových i němých. Příčiny nachází autorka v souboru navzájem provázaných faktorů a zájmů, jejichž společný jmenovatel představoval silný konkurenční tlak: Majitelé kin byli nuceni k instalaci zvukové aparatury, jakmile k tomuto kroku přistoupilo některé kino v okolí, aby si udrželi zájem publika, které přitahovaly novinky. Navíc brzy přestaly být k dispozici nové němé filmy. Vůdčí produkční koncern Ufa pocítoval snížení svých zisků v USA a vsadil na natáčení zvukových velkofilmů; ostatní výrobci nemohli postup společnosti Ufa ignorovat, pokud si chtěli udržet svou pozici na trhu. Vznikla tak potřeba zásobovat kina novými zvukovými filmy. Za této situace už nebyl návrat k němým filmům možný. „Vedoucí kina, který si opatřil zvukovou aparaturu, chtěl předvádět zvukové filmy, aby se mu investice vyplatila. Jistě by také měl ještě zájem o dobré němé filmy, protože v publiku po nich byla poptávka, ale nechtěl už trvale zaměstnávat hudebníky [...]. Uvádění němých filmů bylo nyní [...] spojeno s dodatečnými náklady a organizačními nároky a nevedlo také k amortizaci investic do zvukové aparatury“ (s. 72).

Další faktograficky zaměřená kapitola (šestá, s. 186 – 267) podává přehled stavu, změn, výhod a nevýhod technických zařízení užívaných v době nástupu zvuku. Autorka poukazuje na konkurenci dvou záznamových systémů, na gramofonové desce (*Nadelton*) a v podobě stopy na filmovém pásu (optický či světelný zvuk – *Lichtton*), a dokládá, že k prosazení druhého ze systémů přispěla i novost, jistá tajemnost, a tedy přitažlivost a zajímavost této techniky; citován je mj. výrok z roku 1929: „tajemství světelné elektřiny a elektroakustiky [...] leží mimo schopnosti chápání průměrného člověka“ (s. 200). Vedle toho, jak autorka dovozuje, byla pro rozšíření optického zvuku důležitá rovněž legenda, která tvrdila, že se vyznačuje schopností záznamu neobyčejně širokého rozsahu zvukových frekvencí. V praxi ovšem nebyly kvality této techniky vyšší než v případě gramofonové desky, protože nebylo možné dosáhnout náležité preciznosti výsledné stopy na vymezené úzké části filmového pásu. Negativní vliv navíc měly problémy s výrobou kopií, s reprodukcí zvuku v kinech a také s akustikou kinosálů, které často neumožňovaly rovnoměrné šíření zvuku v celém prostoru. Všechny tyto obtíže Müllerová pečlivě dokumentuje a např. upozorňuje na hlasy, které poukazovaly na to, že sledování zvukových filmů je namáhavé, a které tak naznačovaly špatnou srozumitelnost filmových dialogů.

Jistým doplňkem k zmíněným dvěma obsáhlým kapitolám jsou výklady o hledání estetiky zvukového filmu (sedmá kapitola, s. 267 – 291) a o problémech s uváděním zahraničních, tedy

cizojazyčných zvukových filmů (osmá kapitola, s. 291 – 312). V sedmé kapitole autorka sleduje první snahy o teoretickou reflexi zvukového filmu, které měly především charakter proklamací, jejichž cílem bylo na jedné straně najít umělecké využití nových prostředků, jež zde byly k dispozici, a na druhé straně navázat na poetické kvality němého filmu (jde zvláště o teorii zvukového kontrapunktu). V souvislosti s tím si práce všímá také několika praktických pokusů o experimentování se zvukem. Následující kapitola se zabývá otázkou, jak se kinematografie vyrovnávala s náhle důležitou různojazyčností filmů, s výskytem mluvené řeči v jazycích, které byly pro domácí publikum cizí. Výklad ukazuje, že užívání podtitulků a dabing, které později v této oblasti získaly vedoucí postavení, byly v počátcích zvukové kinematografie přijímány jen omezeně a s mnoha výhradami (diváci i kritici se těžko vyrovnávali zvláště s tím, že při dabingu je zobrazený herec vybavován hlasem jiné osoby) a že zpočátku byla škála uplatňovaných postupů značně širší (originál s mezititulky, natáčení jazykových verzí apod.).

V posledních dvou kapitolách se od práce s psanými prameny přesouvá důraz na samotné filmy. Nepochybný silný vliv nově zaváděné techniky na estetickou stránku filmů se stává podnětem pro výzkum „technické estetiky“, způsobů zacházení se zvukem a budování vztahů mezi obrazem a zvukem ve čtyřech vybraných německých filmech z roku 1930 (devátá kapitola, s. 313 – 354). Desátá kapitola (s. 354 – 384) se pak zaměřuje na to, jak raný zvukový film tematizoval a reflektoval sám sebe, jak přímo či implicitně komentoval svou existenci, novou techniku a problémy s ní spojené a také novou podobu recepce filmu. Analýzy v obou kapitolách se vyznačují minuciózním popisem i jemností a důmyslností interpretace, nejednou ovšem výkladům zjevně dominuje pronikavý pohled specialisty poučeného pozdějším vývojem kinematografie, takže je někdy sporné, zda významy, které nachází interpretka, byly ve filmech přítomné i pro dobové publikum. Nyní je ještě třeba vrátit se a pojednat o tematickém komplexu tvořeném druhou až pátou kapitolou publikace (s. 74 – 185). Tyto kapitoly totiž do jisté míry překračují empirickou základnu i soustředění na přelom dvacátých a třicátých let a věnují se úvahám o tom, jak vývoj od němého k zvukovému filmu interpretovat: Lze o něm mluvit jako o možno říci přirozeném cíli dějin filmu, o realizaci ideje pokroku, spočívající v přechodu od nižšího stadia, nedokonale reproduktivního realitu, k stadiu vyššímu a realitě bližšímu? Müllerová se s tímto tradičním výkladem vývoje jako lineárního zdokonalování nespokojuje a na základě vyjádření tvůrců, kritiků i diváků a studia podoby filmů nabízí komplikovanější a „sofistikovanější“ hypotézu, jež se snaží vysvětlit podstatu a hybné síly procesu. Vývoj vedoucí k prosazení zvukového filmu se pak jeví nejen jako vývoj techniky reprodukce skutečnosti, ale také jako vývoj cílů spojovaných s novým médiem a způsobů diváckého vnímání.

Autorka si všímá faktu, že v počátcích kinematografie existovala řada pokusů o synchronizované ozvučování promítaných krátkých filmů, hlavně za pomoci gramofonových desek. Tyto pokusy, stejně jako snahy o vytváření filmů v „přirozených barvách“, však kolem roku 1910 ustaly. Müllerová odmítá pozdější vysvětlení, že se tak stalo kvůli nízké kvalitě zvuku, neboť v dané době zde nebyly dokonalejší techniky, které by mohly být základem pro srovnání. „Zánik ozvučeného obrazu [Tonbild] a vícebarevného kolorování nebyl primárně motivován ani technicky, ani ekonomicky, nýbrž byl výsledkem změny orientace filmového průmyslu a nového určení kvality filmového média. S nástupem dlouhého filmu se zřetelně ukázalo, že pro film existuje ještě jiná možnost než propracovávání co nejnaturalističtější reprodukce skutečnosti prostřednictvím barvy, zvuku a trojrozměrnosti: abstraktní, černobílý nebo stylizovaně viražovaný, dvojrozměrný, dlouhý **němý film**. Rozhodnutí pro **němý film** znamenalo odvrát od ideálu co nejvěrnější reprodukce skutečnosti a rezignaci na reprodukci těch aspektů reality, které vyvolávají naturalistickou iluzi této reality. Film změnil své mediální zaměření od primátu **reprodukce skutečnosti** k primátu **umělecké výrazové formy**“ (s. 83; zvýraznila Müllerová).

Dlouhé němé filmy vznikající od druhé dekády dvacátého století se tak podle autorky orientují na rozvinutí fikce a dávají najevo svou zřetelnou diferencí od reality. Prezентují se jako umělý svět, podávají „hermeticky do sebe uzavřené vyprávěné projekty světa“ (s. 113) a spolu s tím produkují i nový recepční postoj, kontemplativní ponoření do fikce, vciťování, které také umožňuje překlenovat otevřená místa příběhu. Zároveň získává němý film důležitou výstavbovou a možno říci pedagogickou funkci. Vzdálenost od skutečnosti a odlišnost od přirozeného vnímání podporovaly zformování a divácké osvojení nových komunikačních konvencí, byl vybudován dodnes užívaný soubor filmových vyjadřovacích prostředků. „Oklika“, kterou představuje vsazení němého filmu mezi rané pokusy o ozvučení a vlastní zvukový film, se tak stala velmi důležitou a potřebnou fází vývoje kinematografie.

Zvukový film potom mohl navázat na už etablované postupy a znovu na vyšší úrovni zavést materiálně technický „realismus“. Zároveň na místo „estetiky vcítění“ nastoupila „estetika uchvácení“, vyplývající z mnohem intenzivnějšího smyslového působení na diváka. Pozoruhodné jsou v tomto kontextu autorčiny výklady o tom, že raný zvukový film sice zakládal svůj účinek na novosti, přitom se však – např. častým uplatňováním operetní stylizace – záměrně vzdaloval skutečnosti, kterou na jiné rovině evokoval jeho „realismus“, a usnadňoval tak svou akceptaci ze strany diváků přivyklých na němý film.

Můžeme samozřejmě říci, že i v této koncepci se projevuje představa jakési vyšší finality vývoje, jejíž existenci nelze nijak doložit; jen bylo jednoduché schéma počítající s přímočarým zdokonačováním nahrazeno mnohem propracovanější konstrukcí. Současně je však nutno uznat, že autorčiny závěry jsou podloženy velmi rozsáhlým pramenným materiálem a jeho promyšlenou a konzistentní interpretací.

Pojednání Corinny Müllerové je tak značně ambiciózním, ale také bezpochyby seriózním příspěvkem k výzkumu přechodu od němého k zvukovému filmu. Vskutku obdivuhodná šíře zpracovaného materiálu i bystrost vývodů činí z tohoto pojednání práci, kterou je nutno respektovat a k níž bude třeba se vracet.

Petr Mareš

Kinematografická imaginace budoucnosti

Jeffrey Shaw – Peter Weibel (eds.): *Future Cinema. The Cinematic Imaginery after Film.*

ZKM / Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe;

MIT Press, Cambridge, Massachusetts 2003, 635 stran.

„Film je to, co je větší než my, něco, na co musíme vzhlízet. Když je film menší a my se můžeme na něj dívat dolů, ztrácí svoji podstatu. To, s čím se setkáváme v televizi, je jen stín filmu, nostalgie filmu, ozvěna filmu, ale nikdy skutečný film.“

Chris Marker: *Immemory*

Centrum pro umění a mediální technologii v Karlsruhe (ZKM), které zahájilo provoz koncem osmdesátých let, bylo oficiálně otevřeno pro veřejnost v roce 1995 v nové budově (v kombinaci

s monumentální expozicí) a má ambice si udržovat monopolní pozici arbitra na poli nákladných technologických aplikací a projektů pro současnou audiovizuální kulturu.

Rozsáhlý výstavní projekt „Future Cinema“ cestoval od března 2003, ze ZKM do muzea Kiasma v Helsinkách. Letos v březnu byla výstava zakončena v NTT Inter-Communication Center v Tokiu. Podobně jako u předchozích produkcí ZKM se pořadatelům podařilo vydat k výstavě obsáhlý šestisetstránkový katalog s mnoha ilustracemi. Publikace nabízí nejen dokumentaci vystavených děl, ale hlavně teoretické a historické interpretace a eseje zaměřené na hybridní oblast pohyblivých obrazů, která bývá obvykle v dějinách filmu odbyta jako aberace, redukována na několik odstavců, přinejlepším stránek, a nevybylo na ni většinou místo ani v dějinách výtvarného umění.

Spektakularita je vlastnost příznačná nejen pro výstavu a katalog, je firemní devizou výstavního programu pod vedením Petera Weibela a charakterizuje také vzhled architektonického komplexu Centra pro umění a mediální technologii. ZKM obývá prostory bývalé, nákladně rekonstruované továrny a ohromuje diváka jak měřítkem, tak leskem industriálního (a téměř) zábavního parku blikajících, pohybujících se a mručících exponátů a expozic.

Vydavatelé katalogu a kurátoři výstavy Peter Weibel a bývalý ředitel tamní multimediální laboratoře Jeffrey Shaw umístili na vnitřní stranu přebalu citát z textu „Prolegomena k všem budoucím filmovým dílům“ z roku 1952, který napsal Guy Debord, hlavní představitel a ideolog SI (Situationalist Internationale). Předpovídá zde smrt starého filmu a předvídá zrod nového filmového umění založeného na „třídímenzionální psychologii diváka“ a na subversivní schopnosti filmu odhalovat podstatu fenoménů. Dalším mottem je fotografie z Godardova filmu POHRDÁNÍ (1963), na níž se pod promítacím plátnem objevuje citát od Louise Lumiéra („Film je vynálezem bez budoucnosti“). Jde o odkazy na dva tvůrce, jejichž dílo provází neustálé ohledávání difúzních hranic filmu a nelítostná dekonstruování média jako valenční sféry mezi uměním a průmyslem, mezi poezií a ideologií. Situationalisté používali termín *spectacle* pro označení totální podívané, která se stává aparátem zdánlivých a nadbytečných produktů kapitalistické společnosti: „kapitál akumulovaný do té míry, že se stává obrazem“. *Spektákl* je součtem všech filmů, budov, reklam, propagandy, fotbalových zápasů, obchodů, tiskovin, televizních válek, galerií, hromadné dopravy, pornografie – všeho, na co se díváme na obrazovce, na promítacím plátně, doma, na ulici. Jde o stav, kdy komunikace proudí jedním směrem, od „mocných“ k „bezmocným“. Představitelé SI věřili, že v tomto paradigmatu audiovizuální hegemonie nelze uvažovat o oboustranném dialogu. Takovou myšlenku dokonce striktně odmítali a snažili se navrhnout a vytvořit prostředí, které by se stalo souborem situací, kdy jednotlivec přebírá iniciativu a stává se aktivním činitelem, který spíše jedná, než se dívá. Utopické ideály SI marxisticky analyzované a podmíněné lidštější budoucnosti se zhroutily v květnu 1968 na pařížských ulicích, ale byly oprášeny s příchodem „reálného času“ do počítačových aplikací a tzv. imersivních technologií a technologií smíšené reality. Tyto aparáty implikovaly novou utopii, tentokrát utopii virtuální reality, kde nemá být svoboda individua podmíněna kolizí se svobodou ostatních. Tento předpoklad se ostatně dnes ukazuje být jen další z řady mylných koncepcí avantgardy.

Spektákl a svoboda jsou indikátory obou stran stupnice mapující experimenty s filmem a pohyblivým obrazem za poslední století, které dokumentuje katalog „Filmů budoucnosti“. Fascinace nástrojem pohyblivého obrazu a umělého audiovizuálního prostředí provází století filmu paralelně s neustálou snahou o obnovení a uchování autonomie jedince mesmerizovaného magickým médiem.

Antologie textů soustředěných kolem pojmů rozšířeného filmu a interaktivních audiovizuálních prostředí je inspirativní zdroj pro každého, kdo se zabývá současností a dějinami pohyblivého obrazu a hlavně okrajovými oblastmi filmového umění. Kapitola „Kinematografická imaginace“

nabízí texty odkazující k dějinám zobrazování Wernera Nekese, Stefana Themersona, Williama C. Weese, Raymonda Belloura, Timothy Druckreyho, Vivian Sobchackové a Erkkiho Huhtama. Oddíl o technologických změnách a experimentech s prezentací pohyblivého obrazu zahrnuje stať André Bazina, Richarda Hamiltona, Michaela Bielického, Víta Havránka (o Laterně magice, polykránu a kinoautomatu) a Petera Weibela. O architektuře filmových staveb píše Edwin Heathcote, Valentina Sonzogniová analyzuje stavby filmových paláců Friedricha Kieslera, Gloria H. Suttonová o projektu „Movie-drome“ Stana VanDerBeeka, Randall Packer shrnuje aktivity „Laboratoře pro Sociální experiment“ Billyho Kluvera a Ulrike Havemannová popisuje projekt filmového prostoru Dana Grahama.

V kapitole o elektronickém obraze a digitálních kódech čtenář nalezne nový text od tvůrce pojmu rozšířený film Gena Youngblooda, rozbor práce Steiny a Woodyho Vasulkových, Michaela Snowa, Zbiga Rybczyńskiego, Jona Josta nebo Williama Kentridge, v oddíle o interaktivitě jsou interpretace instalací Perry Hobermana, Jima Campbella nebo Jennifer a Kevina McCoyových. Mezi dalšími jmény najdeme Grahama Weinbrena, Jill Scottovou, Eiju-Liisu Ahtilaovou, Jordan Crandalla, Garyho Hilla, George Legradyho, Chrise Markera, Billa Seamana, Petera Forgáče, Lva Manoviche, Jeffreyho Shawa, Masakiho Fujihatu, Zoe Beloffovou, Tonyho Ourslera, Michaela Naimarka, Judith Barryovou, skupinu Blast Theory, Luca Courchesnea, Tonyho Conrada, teoretiky jako Gilles Deleuze, Siegfried Zielinski a mnoho dalších.

Podobně jako u dalších syntetizujících antologií, kde figuruje jako editor Peter Weibel, jde o velmi rozsáhlou a bohatou škálu studií, zaměřujících se na prvky intermediality a vzájemné přesahy vizuálního umění, vědeckého výzkumu a filosofických textů, mapujících dějiny dvacátého století z perspektivy povýtce euroamerické. Východní Evropa je zde zastoupena víceméně jen československým experimentem Emila a Alfréda Radoka s Laternou Magikou a pracemi Michaela Bielického. Na pohled směrem do bývalého SSSR a tamní experimenty na poli filmového umění a technologií a na hledání paralel s vývojem na Západě si bude čtenář muset ještě počkat.

Výstavní projekt „Future Cinema“ a související katalog nastavují historické měřítko pro aktuální „tok obrazů“ a vůbec podnětnou taxonomii digitálního umění posledního desetiletí. Texty nabízejí překvapivá srovnání s turbulentním obdobím šedesátých let 20. století a s některými jejich současnými deriváty. Jde o tvůrce a díla, která se zprvu zcela nehodila do lineárních dějin vizuálního umění, ale ani do dějin filmu a jejich překvapivá paralelita a filiace vyplyne až během listování. Například fascinace „ready made“ a „object trouvé“ předválečné avantgardy se opakuje v dílech filmové avantgardy a strukturálního filmu let padesátých a vrací znovu s kulturou „scratching“, digitálních asambláží a dekonstrukce filmových obrazů umělci, jako jsou Douglas Gordon, Perry Hoberman nebo Pierre Huyghe. To, co se na první pohled zdálo jako derivace, surrogát nebo dokonce slepé rameno hlavního filmového proudu, se ukazuje s odstupem času jako součást životně důležitého organismu, kterým řeka pohyblivého obrazu dosud proudí.

Další projekt podobného typu připravuje Peter Weibel na rok 2005 a měl by představit v Evropě téměř neznámé filmy a instalace skupiny experimentálních tvůrců z amerického Buffala sedmdesátých let Paula Sharitse, Tonyho Conrada a Hollise Framptona.

Miloš Vojtěchovský

Příloha

Z přírůstků knihovny NFA

BAILY, F. E.

Film stars of history / F.E. Baily. - London : Macdonald & Co., [19-]. - vii, 167 s., obr. příl. – Předml. – Bibliografie na s. [168] Baily, F.E. Autor udává na pravou míru biografické události v životě šesti významných historických osobností, které byly ve filmovém ztvárnění pozměněny (Jindřich VIII., královna Kristýna Švédská, Kateřina Veliká, Nelson, Disraeli a Abraham Lincoln). Text je doplněn portréty jejich hereckých představitelů.

BALL, Gregor

Anthony Quinn : seine Filme - sein Leben / von Gregor Ball. - München : Wilhelm Heyne Verlag, 1985. - 303 s. : il. - (Heyne Filmbibliothek ; Nr. 32/83). – Originalausgabe. – Filmografie, ceny. – Bibliografie, rejstřík Ball, Gregor ISBN 3-453-86083-7 (brož.) Životopis amerického herce Anthony Quinna vydaný v německé řadě nakladatelství Heyne Verlag je doplněný rozsáhlou filmografií a řadou černobílých fotografií.

BALL, Gregor

Gert Fröbe : seine Filme - sein Leben / von Gregor Ball. - [1. Aufl.]. - München : Wilhelm Heyne Verlag, 1982. - 238 s. : il. - (Heyne Filmbibliothek ; [Nr.] 37). – Originalausgabe. – Filmografie. – Bibliografie na s. 232-233, rejstřík Ball, Gregor ISBN 3-453-86041-1 (brož.) Životopis německého herce Gerta Fröbeho vydaný v německé řadě nakladatelství Heyne Verlag je doplněný rozsáhlou filmografií a řadou černobílých fotografií.

BALL, Gregor

Grace Kelly : ihre Filme - ihr Leben / von Gregor Ball. - 2. Aufl. - München : Wilhelm Heyne Verlag, 1984. - 205 s. : il. - (Heyne Filmbibliothek ; Nr. 32/58). – Originalausgabe. – Filmografie. – Bibliografie na s. 200-201, rejstřík Ball, Gregor ISBN 3-453-86059-4 (brož.) Životopis americké herečky Grace Kellyové vydaný v německé řadě nakladatelství Heyne Verlag je

doplněný rozsáhlou komentovanou filmografií a řadou černobílých fotografií.

BALL, Gregor

Heinz Rühmann : seine Filme - sein Leben / von Gregor Ball. - 3. Aufl. - München : Wilhelm Heyne Verlag, 1986. - 239 s. : il. - (Heyne Filmbibliothek ; Nr. 32/24). – Originalausgabe. – Filmografie. – Bibliografie na s. 235, rejstřík Ball, Gregor ISBN 3-453-86024-1 (brož.) Životopis německého herce, režiséra a producenta vydaný v německé řadě nakladatelství Heyne Verlag je doplněný rozsáhlou filmografií a řadou černobílých fotografií.

BARBOUR, Alan G.

Humphrey Bogart : seine Filme - sein Leben / von Alan G. Barbour ; [Deutsche Übersetzung von Alfred Dunkel]. - 7. Aufl. - München : Wilhelm Heyne Verlag, 1986. - 190 s. : il. - (Heyne Filmbibliothek ; Nr. 32/1). – Deutsche Erstveröffentlichung. – Filmografie 1930-1956. – Bibliografie na s. 190, rejstřík Barbour, Alan G. ISBN 3-453-86001-2 (brož.) Životopis amerického herce Humphreye Bogarta vydaný v německé řadě nakladatelství Heyne Verlag je doplněný rozsáhlou filmografií a řadou černobílých fotografií.

BARDECHE, Maurice

History of the film / by Maurice Bardeche and Robert Brasillach ; translated and edited by Iris Barry. - 1. publ. in Great Britain. - London : George Allen & Unwin, 1938. - xi, 412 s., obr. příl. – Americké vyd. vyšlo pod názvem The History of Motion Pictures. – Rejstříky Bardeche, Maurice, 1909- Dějiny filmu autoři rozvrhli do následujících kapitol: zrození filmu (1895 - 1908), předválečný film (1908 - 1914), film během 1. sv. války (1914 - 1918), krize v umění (1919 - 1923), klasická éra němeého filmu (1923 - 1929) a zvukové filmy (1929 - 1935), přičemž výklad je v rámci každé kapitoly dále rozčleněn dle jednotlivých národních kinematografií.

Závěrečná kapitola je pak obecným shrnutím 40leté historie filmového umění.

BARTHES, Roland

Michelangelo Antonioni / mit Beiträgen von Roland Barthes ... [et al.]. - München : Carl Hanser Verlag, 1984. - 281 s. : il., portréty. - (Reihe Film, ISSN 0172-8267 ; 31). - Biografie, filmografie. - Bibliografie Barthes, Roland, 1915-1980 ISBN 3-446-13985-0 (váz.)
Portrét italského režiséra a scenáristy M. Antonioniho.

BAZIN, André

Jean Renoir / André Bazin ; mit einem Vorwort von Jean Renoir und einer Filmografie seiner Werke von 1924 bis 1969 ; Herausgegeben und eingeleitet von François Truffaut ; aus dem Französischen von Udo Feldbusch. - Frankfurt am Main : Fischer Taschenbuch Verlag, 1980. - 178 s. - (Fischer Cinema). - Poznámky v textu, filmografie Bazin, André, 1918-1958 ISBN 3-596-23662-2 (brož.)
Biografie významného francouzského režiséra Jeana Renoira s komentovanou filmografií.

BENAYOUN, Robert

Woody Allen, Mel Brooks / mit Beiträgen von Robert Benayoun ... [et al.]. - München : Carl Hanser Verlag, 1980. - 207 s. : il., portréty. - (Reihe Film ; 21). - Biografie, filmografie. - Bibliografie Benayoun, Robert, 1926- ISBN 3-446-12854-9 (brož.)
Portréty dvou významných amerických režisérů, scenáristů a herců W. Allena a M. Brookse, doplněné rozhovory, ukázkami ze scénářů, fotografiemi a filmografií.

BENICHOU, Pierre J.-B.

Romy Schneider : ihre Filme - ihr Leben / von Pierre J.-B. Benichou, Sylviane Pommier ; [Deutsche Übersetzung Renate Reimann]. - 6. Aufl. - München : Wilhelm Heyne Verlag, 1986. - 287 s. : il. - (Heyne Filmbibliothek ; Nr. 32/21). - Deutsche Erstveröffentlichung. - Filmografie. - Bibliografie na s. 286-287, rejstřík Benichou, Pierre J.-B. ISBN 3-453-86021-7 (brož.)
Životopis rakouské herečky Romy Schniederové vydaný v německé řadě nakladatelství Heyne Verlag je doplněný rozsáhlou komentovanou filmografií a řadou černobílých fotografií.

BERTHOMIEU, André

Essai de grammaire cinématographique / André Berthomieu ; préface de Muller-Strauss. - Paris : La Nouvelle Edition, c1946. - 82 s. - (Bibliothèque du cinéma / dirigée par Colette Johnson et André Salvét). - Předml. Berthomieu, André
Autor shrnuje všechny důležité fáze vzniku filmu: tvorba technického scénáře, příprava a realizace filmového natáčení a střih.

BEYER, Friedemann

Peter Lorre : seine Filme - sein Leben / von Friedemann Beyer. - München : Wilhelm Heyne Verlag, 1988. - 300 s. : il. - (Heyne Filmbibliothek / Herausgeber: Bernhard Matt ; Nr. 32/117). - Filmografie. - Bibliografie, rejstřík Beyer, Friedemann ISBN 3-453-00658-5 (brož.)
Životopis amerického herce Petera Lorreho vydaný v německé řadě nakladatelství Heyne Verlag je doplněný rozsáhlou filmografií a řadou černobílých fotografií.

BJÖRKMAN, Stig

The New Directors / by Stig Björkman ; translated by Barrie Selman. - London : The Tantivy Press ; South Brunswick-New York : A.S. Barnes & Co., c1977. - 127 s. : il. - (Film in Sweden). - In Collaboration with the Swedish Film Institute and the Swedish Institute, Stockholm. - Filmografie Björkman, Stig, 1938- ISBN 0-904208-06-0 (UK) (váz.)
Souhrmně zpracované dějiny nového švédského filmu a jeho režiséři v období 60. a 70. let 20. století.

BLEI, Franz

Mae West, Greta Garbo / mit Beiträgen von Franz Blei ... [et al.]. - München : Carl Hanser Verlag, c1978. - 192 s. : il., portréty. - (Reihe Film ; 16). - (Reihe Hanser ; 257). - Životopis, filmografie. - Bibliografie Blei, Franz, 1871-1942 ISBN 3-446-12498-5 (brož.)
Potréty dvou slavných světových hereček M. West a G. Garbo. Publikace obsahuje též filmografií a bibliografii.

BLUESTONE, George

Novels into film / George Bluestone. - [6. vyd.]. - Berkeley-Los Angeles-London : University of California Press, 1973. - xvi, 237 s. - Sixth Printing. - Poznámky. -

Bibliografie na s. 221-228, rejstřík Bluestone,
George

ISBN 0-520-00130-3 (brož.)

Kniha se zabývá problematikou přepisu literárních děl do filmové podoby. Konkrétně autor rozebírá šest románů (Udavač / Liam O'Flaherty ; Na Větrné hůrce / Emily Brontë ; Hrozny hněvu / John Steinbeck ; Pýcha a předsudek / Jane Austenová, Jízda do Ox-Bow / Walter van Tilburg Clark a Paní Bovaryová / Gustav Flaubert), které se staly předlohou řady filmů.

BLUM, Heiko R.

Film in der DDR / mit Beiträgen von Heiko R. Blum ... [et al.]. - München : Carl Hanser Verlag, c1977. - 278 s. : il., portréty. - (Reihe Film ; 13). - (Reihe Hanser ; 238). - Filmografie, instituce. - Bibliografie Blum, Heiko R., 1935- ISBN 3-446-12453-5 (brož.)

Historie kinematografie NDR, více o třiceti nejvýznamnějších režisérech hraného a dokumentárního filmu, doplněno podrobnou filmografií.

BLUMENBERG, Hans-Christoph

Gegenschuss : Texte über Filmemacher und Filme 1980 - 1983 / Hans C. Blumenberg. - Frankfurt am Main : Fischer Taschenbuch Verlag, 1986. - 263 s. - (Fischer Cinema) Blumenberg, Hans-Christoph, 1947- ISBN 3-596-23692-4 (brož.)

Kniha obsahuje 55 textů v 6 kapitolách věnovaných filmovým osobnostem a filmům. Vycházely od roku 1980 do 1983 v časopise Zeit.

BLUMENBERG, Hans-Christoph

Humphrey Bogart / mit Beiträgen von Hans C. Blumenberg ... [et al.]. - München : Carl Hanser Verlag, c1976. - 192 s. : il., portréty. - (Reihe Film ; 8). - (Reihe Hanser ; 209). - Biografie, filmografie. - Bibliografie Blumenberg, Hans-Christoph, 1947- ISBN 3-446-12203-6 (brož.)

Portrét amerického herce a producenta H. Bogarta, doplněný množstvím fotografií, základními životopisnými údaji, podrobnou filmografií a bibliografií.

BLUMENBERG, Hans-Christoph

Kinozeit : Aufsätze und Kritiken zum modernen Film 1976 - 1980 / Hans C. Blumenberg. - [2. vyd.]. - Frankfurt am Main : Fischer

Taschenbuch Verlag, 1986. - 285 s. : il. -

(Fischer Cinema). - Originalausgabe. - Rejstřík Blumenberg, Hans-Christoph, 1947- ISBN 3-596-23664-9 (brož.)

Kniha o nových osobnostech, formách a směrech mezinárodního filmu 70. let, kdy dochází k jeho četným proměnám. Tyto proměny se projevují v dílech amerických tvůrců (např. F. Coppola, R. Altman), i evropských režisérů (J. Rivette, H. Costard). Kniha představuje významné tvůrce a směry: od konzervativních rebelů „nového Hollywoodu“, přes představitele německého nového kina (Fasbinder, Herzog, Wenders) až po polské tvůrce (A. Wajda). Rovněž změny ve vývoji u etablovaných osobností (Fellini, Bergmann). V knize je autorových 72 textů z let 1976 - 1980 napsaných pro Zeit.

BOCK, Audie

Japanese film directors / Audie Bock ; preface by Donald Richie. - 1. paperback ed. - Tokyo-New York : Kodansha international, 1985. - 378 s. : čb il. - Nové pbk. vyd. s aktualizovanými filmografiemi. - Předml., filmografie na konci každé kapitoly. - Výběrová bibliografie na s. 371-373, rejstřík Bock, Audie ISBN 0-87011-714-9 (USA ; brož.). - ISBN 4-7700-1214-4 (Japonsko ; brož.)

Profily japonských filmových režisérů (Kenji Mizoguchi, Yasujiro Ozu, Mikio Naruse, Akira Kurosawa, Keisuke Kinoshita, Kon Ichikawa, Masaki Kobayashi, Shohei Imamura, Nagisa Oshima, Masahiro Shinoda) jsou rozčleněny do tří bloků, z nichž každý seskupuje režiséry blízké věkem. Rozčlenění umožňuje nahlédnout charakteristické rysy japonského filmu v 30., 50. a 60. letech. Kniha je doplněna il. materiálem a filmografiemi jednotlivých režisérů rozšířenými o 80. léta.

BOEHMER, Henning von

Der Film in Wirtschaft und Recht : seine Herstellung und Verwertung / von Hennig von Boehmer und Helmut Reitz. - Berlin : Carl Heymanns, 1933. - vii, 262 s., 1 tab. příl. - Předml.. - Rejstříky Boehmer, Henning von, 1943- Soubor legislativních dokumentů (zákony, patenty, nařízení) platných k datumu vydání, které se týkají všech složek filmové výroby. Jsou nezbytným předpokladem pro přípravné a produkční práce. Do publikace je také zařazen komentář k právní historii německého filmového průmyslu.

BOUGHEY, Davidson

The Film industry / by Davidson Boughey. - London : Sir Isaac Pitman & Sons, 1921. - xviii, 110 s. : [29] il., front. - (Pitman's common commodities and industries). - Rejstřík Boughey, Davidson

Autor podává přehledný teoretický popis všech složek filmového průmyslu (lidských i technických), které se podílejí nejen na výrobě, ale i distribuci a promítání filmu.

BOUNOURE, Gaston

Alain Resnais : extraits de films, documents, panorama critique, témoignages, filmographie, bibliographie, documents iconographiques / présentation par Gaston Bounoure ; propos d'Alain Resnais. - Paris : Éditions Seghers, 1962. - 222 s., [16] s. obr. příl. : il., portréty. - (Cinéma d'aujourd'hui ; 5). - Biofilmografie. -

Bibliografie na s. 215-218 Bounoure, Gaston Obsáhlá biografie předního francouzského režiséra přináší dokumenty, výňatky kritik, rozhovory, úvahy a část scénáře filmu Hirošima, má láska.

BOYER, William

The romantic life of Maurice Chevalier / by William Boyer. - London : Hutchinson & Co., [1937]. - xi, 254 s., 23 obr. příl. Boyer, William Biografie francouzského umělce - zpěváka, komedianta a herce Maurice Chevaliera, který se proslavil i v Hollywoodu a již za svého života se stal legendou. Autor využil novinářského stylu k zachycení proměny této osobnosti od artisty, kabaretního zpěváka, muzikálového herce až po uznávaného filmového herce němých a později i zvukových filmů.

BRAGINSKIJ, Emil

Zabytaja melodija dlja flejty : kinopoves / E. Braginskij, E. Rjazanov. - Moskva : Iskusstvo, 1989. - 98 s. : il. - (Bibliotěka kinodramaturgii). - Technické údaje Braginskij, Emil, 1921-1998 ISBN 5-210-00458-9 (brož.)

Literární scénář jednoho z „perestrojkových“ filmů Zapomenutá melodie pro flétnu o problémech s byrokracií v Sovětském svazu.

BRANDLMEIER, Thomas

Filmkomiker : Die Errettung des Grotesken / Thomas Brandlmeier. - Frankfurt am Main : Fischer Taschenbuch Verlag, 1983. - 281 s. : il. - (Fischer Cinema). - Poznámky, biofilmografie. -

Bibliografie, rejstříky Brandlmeier, Thomas, 1950- ISBN 3-596-23690-8 (brož.)

Publikace věnovaná nejvýznamějším filmovým komikům od počátku kinematografie v jednotlivých medailónech analyzuje jejich tvorbu. Jsou zde samostatně uvedeni: Max Linder, Charles Chaplin, Buster Keaton, Harold Lloyd, Harry Langdon, Laurel a Hardy, W.C. Fields, Mae West, Marx Brothers, Toto, Hans Moser, Karl Valentin, Jerry Lewis, Jacques Tati.

BROOKS, Louise

Lulu in Berlin und Hollywood / Louise Brooks ; aus dem Amerikanischen übertragen von Bernd Samland. - Frankfurt am Main : Fischer Taschenbuch Verlag, 1986. - 142 s., [20] s. čb. fotogr. : il. - (Fischer Cinema). - Filmografie Brooks, Louise, 1906-1985 ISBN 3-596-24465-X (brož.)

Vzpomínky hvězdy němeého filmu americké herečky Louise Brooksové, která koncem 20. let 20. století natáčela i v Německu pod vedením režiséra Pabsta a ve Francii.

BROWN, Curtis F.

Ingrid Bergman : ihre Filme - ihr Leben / von Curtis F. Brown ; [Deutsche Übersetzung Alfred Dunkel]. - 4., überarb. Aufl. - München : Wilhelm Heyne Verlag, 1984. - 191 s. : il. - (Heyne Filmbibliothek ; Nr 32/12). - Deutsche Erstveröffentlichung. - Filmografie. - Bibliografie na s. 188-189, rejstřík Brown, Curtis F.

ISBN 3-453-86012-8 (brož.)

Životopis americké herečky Ingrid Bergmanové vydaný v německé řadě nakladatelství Heyne Verlag je doplněný rozsáhlou filmografií a řadou černobílých fotografií.

BROWN, Curtis F.

Jean Harlow : ihre Filme - ihr Leben / von Curtis F. Brown ; [Deutsche Übersetzung Alfred Dunkel]. - München : Wilhelm Heyne Verlag, 1988. - 191 s. : il. - (Heyne Filmbibliothek / Herausgeber Bernhard Matt ; Nr. 32/6). - Deutsche Erstveröffentlichung. - Filmografie. - Bibliografie na s. 189-190, rejstřík Brown, Curtis F. ISBN 3-453-86006-3 (brož.)

Životopis americké herečky Jean Harlowové vydaný v německé řadě nakladatelství Heyne Verlag je doplněný rozsáhlou filmografií a řadou černobílých fotografií.

BROWNLOW, Kevin

How it happened here / Kevin Brownlow ; introduction by David Robinson. - London : Secker & Warburg, c1968. - 184 s. : il. - (Cinema One ; sv. 4). - Předmluva Brownlow, Kevin, 1938- ISBN 436 09857 1 (brož.)

Publikace režiséra a scenáristy Kevina Brownlowa o vzniku a natáčení filmu z druhé světové války v Anglii It Happened Here z roku 1966.

BRUCE, Graham

Bernard Herrmann : film music and narrative / by Graham Bruce. - Ann Arbor, Michigan : UMI Research press, c1985. - vi, 248 s. : noty. - (Studied in Cinema / Diane M. Kirkpatrick ; No. 38). - Filmografie na s. 221-223, diskografie na s. 225-226. - Pozn.. - Bibliografie na s. 239-241, rejstřík Bruce, Graham ISBN 0-8357-1709-7 (váz.)

Kniha představuje tvorbu amerického filmového hudebního skladatele Bernarda Herrmanna, který se proslavil především svou spoluprací s režisérem hororových filmů A. Hitchcockem. Popisy skladatelových kompozičních postupů (včetně notových zápisů) autor završuje analýzou hudební stránky filmů Vertigo a Psycho.

BUACHE, Freddy

Le cinéma français des années 60 / Freddy Buache ; [préface par Delphine Seyrig]. - Renens [Švýcarsko] [Paris] : 5 Continents, 1987. - 191 s. : il. - (Bibliothèque du cinéma). - Bibliografie, rejstřík jmen a filmů Buache, Freddy ISBN 2-88003-064-1 (brož.)

Publikace věnovaná francouzské kinematografii 60. let 20. století se soustřeďuje zejména na nejznámější francouzské režiséry té doby (F. Truffaut, A. Cavalier, C. Chabrol, R. Bresson, A. Resnais, J.-L. Godard atd.).

BUACHE, Freddy

Le cinéma français des années 70 / Freddy Buache ; [préface de Jean-Luc Godard]. - Renens [Švýcarsko] [Paris] : 5 Continents, 1990. - 247 s. : il. - (Bibliothèque du cinéma). - Filmografie. - Bibliografie, rejstřík jmenný a filmů Buache, Freddy ISBN 2-218.01673-7 (brož.). - ISBN 2-88003.122-2

Publikace věnovaná francouzské kinematografii 70. let 20. století se soustřeďuje zejména na nejznámější francouzské režiséry té doby (F. Truffaut, Costa-Gavras, C. Chabrol, A. Resnais, J.-L. Godard atd.).

BUCHKA, Peter

Augen kann man nicht kaufen : Wim Wenders und seine Filme / Peter Buchka. - Erweiterte und aktualisierte Ausgabe. - Frankfurt am Main : Fischer Taschenbuch Verlag, 1985. - 201 s. : il. - (Fischer Cinema). - Poznámky, filmografie Buchka, Peter, 1943- ISBN 3-596-24457-9 (brož.) Monografie německého filmového režiséra Wima Wenderse a rozbor jeho filmů.

BUCHKA, Peter

Jean-Pierre Melville / mit Beiträgen von Peter Buchka ... [et al.]. - München : Carl Hanser Verlag, 1982. - 239 s. : il., portréty. - (Reihe Film, ISSN 0172-8267 ; 27). - Biografie, filmografie. - Bibliografie Buchka, Peter, 1943- ISBN 3-446-13404-2 (brož.) Portrét talentovaného francouzského režiséra, scenáristy a herce J. P. Melvilla, doplněný fotografiemi a filmografií.

BUCHKA, Peter

Orson Welles / mit Beiträgen von Peter Buchka ... [et al.]. - München : Carl Hanser Verlag, c1977. - 184 s. : il., portréty. - (Reihe Film ; 14). - (Reihe Hanser ; 239). - Filmografie. - Bibliografie Buchka, Peter, 1943- ISBN 3-446-12454-3 (brož.) Profil amerického divadelního a filmového herce a režiséra Orsona Wellese.

BUCHKA, Peter

Robert Bresson / mit Beiträgen von Peter Buchka ... [et al.]. - München : Carl Hanser Verlag, c1978. - 199 s. : il., portréty. - (Reihe Film ; 15). - (Reihe Hanser ; 256). - Filmografie. - Bibliografie Buchka, Peter, 1943- ISBN 3-446-12497-7 (brož.) Portrét francouzského režiséra R. Bressona, doplněný filmografií, bibliografií a množstvím fotografií.

Mezinárodní festival dokumentárních filmů

& Burza námětů

Myslet filmem!

DO8

JIHLAVY

Jihlava 26.-31.10.04

& East European Forum

International Documentary Film Festival

www.dokument-festival.cz

East Silver – docs market > deadline 31 July 2004

Jihlava IDFF – film submissions > deadline 31 July 2004

East European Forum – deadline > 15 September 2004

Contact / Jihlava IDFF / Věžní 10 / CZ - 586 01 Jihlava / office@dokument-festival.cz

**EAST
SILVER**

Festival podpořili: Poslanecká sněmovna Parlamentu ČR, Ministerstvo kultury ČR,
Státní fond ČR pro podporu a rozvoj české kinematografie, International Visegrad Fund, Město Jihlava,
Media Programme, Kraj Vysočiny, Institut dokumentárního filmu, European Documentary Network

MEZINÁRODNÍ FESTIVAL DOKUMENTÁRNÍCH FILMŮ JIHLAVA

Evidentnost autorské koncepce, která se promítá do struktury filmu v celistvosti a re-spektuje přiznanou originální vizi, je základním kritériem dramaturgie. Program rozpro-stírající se v osmi sekcích hledá autorské filmy v domácím prostoru (*Česká radost*), střed-ní Evropě, vybírá je ze současné světové tvorby, ale hledá i autorské osobnosti v dějinách dokumentu a tyto zprůhledňuje profily (*Průhledné bytosti* Jørgen Leth a Santiago Álva-rez). Polemická čtení filmu, střety interpretací jako permanence promítání myšlenek: projekce jsou uváděny dokumentaristy, filmovými teoretiky nebo odborníky na otázky, o nichž film pojednává. Po většině filmů následuje diskuse s tvůrcem moderovaná tím, kdo film uváděl. Doprovodné akce rovněž korespondují s neustálostí dialogu: diskusní panely se věnují problematickým bodům kulturního prostoru ve vztahu k dokumentární-mu filmu, autorská čtení z nových českých knih vnášejí do proudu filmů literární rozměr, dílny objevují skrytosti: letos Jan Šikl představí projekt *Soukromé století*, pro nějž 10 let sbíral archivní amatérské rodinné snímky a z prchavé rodinné paměti vytváří svědka osobních prožívání velkých dějinných událostí. Festival je vydavatelem šesti příloh věno-vaných dokumentárnímu filmu. Ve čtyřech nejdůležitějších denících zemí střední Evropy (Der Standard, Rzeczpospolita, Népszabadcság, Sme) se píše i o národních dokumenta-ristikách a nejnovějším dění v dokumentu. Důležité je vytváření jedinečných prostoro-časů včleněných do zaběhnutých struktur. Letos poprvé bude druhý program festivalo-vého hlavního mediálního partnera ČT vysílat 10 minutové *Minuty z Jihlavy do hlavy*. Během festivalu vznikne v televizi prostor pro 6 krátkých autorských filmů, pod něž se podepíše Erika Hníková, Alice Růžičková, Ivana Milošević, Vít Janeček a Petr Marek. Vychází druhé vydání „do“ – revue pro dokumentární film, jež v monotematických seši-tech vytváří textuální zázemí festivalového programu, ale doplňuje i chybějící důležité zá-znamy uvažování o dokumentárním filmu a především přináší původní texty nastiňující současné přemýšlení o dokumentu. Ve spolupráci s Institutem dokumentárního filmu vy-tvořil festival *East Silver* – trh dokumentárních filmů střední a východní Evropy, který se v podobě katalogu a videotéky čítající 328 titulů z uplynulých 2 let otevírá filmovým pro-fesionálům, dramaturgům, producentům i novinářům. V českém překladu Ladislava Šerého vydává festival ve spolupráci s Nakladatelstvím AMU knihu francouzského filmo-vého teoretika Guya Gauthiera *Dokumentární film – jiná kinematografie*. Ve spolupráci festivalu s Hermann a synové vyjde kniha českého dokumentaristy Karla Vachka *Výbuš-ná kniha*. Nejlepší střeoevropské dokumenty uplynulého roku se potkávají ve výběro-vé soutěžní sekci *Mezi moři*, která je doprovována úvody filmů od odborníků z Central European Seminar (organizace, která koordinuje spolupráci předních sociálně-vědných institucí střední Evropy).

si Vás dovolují pozvat na

8. česko-slovenskou filmologickou konferenci,

jež se uskuteční ve dnech **18. – 21. listopadu 2004 v Olomouci**
a jejímž hlavním tématem bude:

FILM & NÁROD

V textech o české a slovenské kinematografii se téma národního filmu objevilo velmi záhy. Václav Tille již roku 1908 píše ve stati „Kinéma“ o „americkosti“ filmové scény přepadení. Jednu z prvních typologií národních kinematografických stylů zformuloval Josef Čapek v článku „Film“ (1918). Čtenář nemohl být na pochybách o autorových preferencích, protože ten jej hned v první větě ujistil: „Ze všech filmů nejlepší jsou americké.“ Americký film totiž pro bratry Čapkovy, stejně jako později pro poetisty, nebyl jen jednou z národních kinematografií, ale spíše synonymem nové kulturní formy jako takové, ve všech jejích pozitivních potenciálech: optické názornosti, tělesné vitality, praktičnosti, optimismu a nesentimentální morálky.

Po první světové válce, kdy se na starém kontinentu poprvé plně projevila dominance zámořského filmového průmyslu, jež trvá dodnes, již Hollywood pro filmovou Evropu nebyl jednou z národních kinematografií, ale velkým Jiným, vůči němuž se kulturní elity cítily potřebu vymezovat, sjednocovat, bránit a definovat. I čeští intelektuálové na přelomu 20. a 30. let začali o Hollywoodu uvažovat spíše jako o symbolu imperialismu než moderní civilizace. Ale obyčejným divákům Hollywood současně nabízel možnost úniku z tradičních společenských struktur do imaginární krajiny hojnosti, v níž se stírají třídní a národnostní rozdíly. Jak napsal jeden ze současných historiků euro-amerických filmových vztahů Richard Maltby, evropští filmoví fanoušci se v symbolické rovině měnili v „dočasné americké občany“, v kulturní emigranty, jejichž tělo zůstává doma, ale mysl přesídlila do nové vlasti. Pro jednotlivé evropské kinematografie i pro vize evropského filmu, udržované kulturními elitami s určitými přestávkami dodnes, je Hollywood nezbytným kontrastním pozadím, na němž mohou usilovat o definování vlastní osobitosti. Výjimky tvoří jen období rané kinematografie, kdy filmy postrádaly národní specifičnost, a především doba vzednutí evropských nacionalismů, kdy se oním Jiným stávaly sobě navzájem evropské země tváří v tvář blížící se druhé světové válce.

Národní identitu kultury a zvláště filmu tedy není možné definovat jako autonomní entitu, nýbrž pouze jako systém vztahů k vnějšku, napětí mezi „domovem“ a „cizinou“, jako soubor představ a praktik, které ve svém jádru skrývají difference, jako systém, jenž potřebuje Jiného, aby se vůči němu definoval, jako pole neustálého napětí mezi jednotou a nejednotností. V tomto duchu psal Čapek i o budoucnosti českého filmu: „Nemohou to býti nádherné nebo dobrodružné scenerie, jakých si dopřávají třeba filmy italské; nemohou to býti obrazy životního boje uprostřed velkých nakupenin lidských a průmyslových, jako

tomu je u filmů amerických, a sotva by to mohly a měly být kusy z vysoké společnosti, ze skvělého a bohatého prostředí, jimiž oplývá většina ostatní evropské produkce. [...] Jest obrátiti se ve scénické i dějové koncepci od skvělé vnějškovosti k niternější intimnosti, k vážnému prohloubení, k vřelému a účastnému citu pro věci méně oslnivé, [...] tu jsou u nás myslitelné obrazy ve smyslu nejčistěji lidském a sociálním.“

Ale součástí národní kultury jsou i „dočasní američtí občané“, kteří ve svém srdci nosí obrazy Clarka Gablea či Mae Westové, svým dětem dají jejich křestní jména a ve všedním životě napodobují jejich gesta či dikci. Podle Andrewa Higsona je třeba pojem národní kinematografie vertikálně rozšířit tak, aby nezahrnoval jen filmy vyrobené v dané zemi, mluvené v daném jazyce, využívající tradiční národní motivy a symboly, ale také místo „národa“ v rovině filmové recepce a diskursů, které film obklopují. Filmologický výzkum podle něj nemá určovat, jaká by národní kinematografie měla být, ani definovat její podstatu, ale analyzovat skutečné kulturní procesy a formy zkušenosti. Tím se otevírá cesta ke studiu nejrůznějších hraničních a hybridních jevů, které mohou tradiční pojem národa zásadním způsobem problematizovat.

Z možných tematických okruhů:

- Historické, filozofické a sociologické otázky konstrukce kulturní a národní identity na pozadí filmu; vztahy mezi národem, etnickým původem, teritoriem a státem; eurocentricita či středoevropskost našeho pojetí národa a národního filmu.
- Role filmu jako zrcadla a nástroje redefinování pojmu národa v českých a slovenských politických i kulturních dějinách: filmový obraz národního geopolitického prostoru, národa jako organického společenství atd.
- Filmové vize a revize národních dějin jako pole pro nové definování národní identity.
- Rétorika národního sebeurčení a národních hodnot v hraném i nonfikčním filmu, v televizních formách, ve filmové kritice a v oblasti politických zájmů a ekonomické infrastruktury (např. způsoby obhajoby dovozních kvót); filmové diskursy patriotismu a nacionalismu.
- Národní zájmy státu v kinematografii.
- Jak lze v termínech národní kultury popsat české/slovenské „neexportovatelné“ filmy?
- Filmová recepce jako pole pro formování sdílených zkušeností a „pomyslných společenství“.
- Národní jazyk jako politické a ideologické ohnisko národnostního problému: internacionální tvárnost němého filmu versus naléhavá přítomnost cizího jazyka ve filmu zvukovém; národně hybridní formy filmu němého, raného zvukového a současného (jazykové verze, titulky, dabing, cenzura cizích filmů, bilingvní herci, vícejazyčnost, problém kulturní imitace a adaptace).
- Opozice vysoké a nízké kultury jako strategie definování národní filmové kultury.
- Kulturní dějiny českého a slovenského Hollywoodu: jak se historicky měnily vztahy filmařů, diváků a kritiků k americkému filmu? Jak se americký film integruje do symboliky a imaginace domácích kinematografií? Film jako pole projekcí trans- či nad-národních kulturních identit. Hollywood jako fikce: vize a parodie amerického filmu v době socialismu.
- Jak se vůči americkému filmu vymezoval a vymezuje český a slovenský filmový průmysl? Jakým způsobem se naopak pokouší integrovat do evropského filmového provozu? Dějiny a současnost snah Evropy o konsolidaci ekonomiky produkce a distribuce jako nástroj obrany před amerikanizací.

- Národ bez domova: filmový exil; národní film během okupací; filmový obraz zkušenosti překročení hranic.
- Jiné národní identity ve filmové tvorbě a recepci v Česku a na Slovensku: filmová tvorba Němců, Maďarů, Židů, filmová kultura v pohraničních oblastech; konstrukce regionálních a etnických identit.
- Film „před-národní“ a „post-národní“: kinematografie v českých zemích a na Slovensku za Rakouska-Uherska; mezinárodní koprodukce a vývozní zboží.
- Filmové festivaly – laboratoře národních identit, místa internacionální filmové kultury, nebo pole pro konstrukci nové kulturní identity měst?

Pro jednotlivé příspěvky je vyhrazen čas 20 minut (cca 7 normostran, resp. 12 600 znaků). Příspěvky budou publikovány ve sborníku a jejich písemná verze může být samozřejmě delší. Naše pozvání k vystoupení adresujeme tímto nejen již „zavedeným“ konferenčním „veteránům“ z oboru i jiných spřízněných disciplín, ale také doktorandům a studentům, které tímto zveme k aktivní účasti.

Příloženou přihlášku zašlete buď poštou na adresu Národního filmového archivu (NFA, Bartolomějská 11, Praha 1, 110 00), či mailem (ivan.klimes@volny.cz, szczepan@phil.muni.cz), a to

nejpozději do 10. října 2004.

Přihlášku nechť zašlou i ti, kteří plánují účast bez konferenčního příspěvku, ale mají zájem o zajištění ubytování v Olomouci. (Uveďte rovněž, s kým chcete být ubytováni, máte-li již v této věci jasno.) Čtvrtek 18. 11. 2004 je den příjezdový, neděle 21. 11. 2004 den odjezdový, vlastní konferenční jednání proběhne v pátek 19. a v sobotu 20. listopadu 2004.

Na setkání s kolegy se těší

PhDr. Ivan Klimeš

Mgr. Luboš Ptáček, Ph. D.

VÝZVA K AUTORSKÉ SPOLUPRÁCI NA MONOTEMATICKÝCH BLOCÍCH DALŠÍCH ČÍSEL

Monotematické bloky jsou novou strategií, kterou redakce *Illuminace* přijala s nadějí, že tím podpoří koncentrovanější diskusi uvnitř oboru, vytvoří operativní prostředek dialogu s jinými obory a usnadní zapojení zahraničních přispěvatelů. Témata byla vybírána tak, aby korespondovala s aktuálním vývojem filmové historie a teorie ve světě a aby současně umožňovala otevřít specifické domácí otázky (revidovat problémy dějin českého filmu, zabývat se dosud nezpracovanými dokumenty). Zájemcům může redakce poskytnout výběrově bibliografie k jednotlivým tématům.

Každé z uvedených čísel bude mít rezervován dostatek prostoru i pro texty s tématem nijak nesouvisející.

S nabídkami příspěvků (studií, recenzí, glos, rozhovorů) se obračejte na adresu szczepan@phil.muni.cz nebo hbendova@email.cz. V nabídce stručně popište koncepci textu; u původních studií se předpokládá délka 15–25 normostran.

Modernizace, město a film (číslo 4/2004)

(uzávěrka: 30. listopadu 2004)

Film nebyl vždy chápán jako umělecké či zábavní médium nebo jako prostředek dokumentárního zachycení skutečného lidského života. V určitých historických obdobích a ve specifických kontextech společenského použití ustupovaly tradiční narativní i dokumentární formy do pozadí a kinematografii byly připisovány zcela praktické úkoly. Film vstupoval do služeb vědy jako „mikroskop“ či „chronoskop“ odhalující dosud neviděné aspekty přírodního světa, pomáhal vysvětlovat nové technické systémy, stával se pracovním nástrojem podrobeným logice průmyslové výroby, užitého umění nebo společenské osvěty (a to zdaleka ne jen v souvislosti s politickou propagandou). Žádalo se od něj nejen to, aby znázorňoval moderní průmysl a město, ale také aby se přímo zapojoval do úsilí o mobilizaci zdrojů, řízenou transformaci tradiční společnosti, zrychlení technického pokroku: aby instruoval, vizualizoval, racionalizoval, propagoval, organizoval nábor – zkrátka pracoval. Historické těžiště tématu vyznačeného termíny průmyslový film, urbanismus a modernizace spočívá ve 20.–50. letech 20. století, ale netvoří je jednotné pole, nýbrž komplex různorodých problémů, které zde můžeme vyznačit jen v několika bodech:

- Teoretické otázky vztahů mezi modernismem (v uměleckých avantgardách), modernitou (nových životních stylů v době nárůstu sociální mobility, volného času a konzumace) a modernizací (racionalizací v oblasti techniky, průmyslu, technologie a společnosti).
- Dosud opomíjené žánry a subžánry nonfikčního filmu: tzv. městský (avantgardní) film, filmy osvětové, agitační, instruktážní, reklamní, turistické, tělocvičné, lékařské, náboženské atd.
- Role filmu v modernizačních a emancipačních projektech racionalizace života, restrukturalizace veřejného prostoru, zdravého či sociálního bydlení a měst zítřka.

- Vztah avantgardy k průmyslovým podnikům.
- Moderní architektura a film (s důrazem na nonfikční žánry).
- Pedagogická role kinematografie ve výchově obyvatelstva ke zdravějšímu životu, hygieně, sportu či „správnému“ sexuálnímu chování.
- Téma má potenciál odhalit nové souvislosti v dějinách české kinematografie a poopravit zažitou představu o provinční a zpátečnické povaze prvorepublikové kinematografie vzhledem k dynamice ekonomického rozvoje a výsledkům v jiných uměleckých oborech: historicky nereflexované oblasti avantgardní filmové tvorby, které se vymykají kategorii autorské avantgardy i dokumentárního filmu, zásadní roli, jakou česká avantgarda připisovala vztahu mezi architekturou a filmem, zvláště v souvislosti s funkcionalismem; důraz, jaký byl v teoretických koncepcích kladen na osvětovou funkci filmu; spojení mezi kinematografií, hygienou, sexualitou a sportem; význam Bařova a jiných podniků pro filmovou avantgardu, který je možná srovnatelný se stimulační rolí společností jako Krupp nebo Essen; inspirační funkci průmyslových výstav a státních institucí; přezkoumání historického významu socialistických filmů o průmyslové výrobě.
- V neposlední řadě téma umožňuje zasadit film do nových mezioborových vztahů: nejen s architekturou, průmyslem, osvětou a vědou, ale také s fotografií, grafikou, designem či tzv. technickými rozhlasovými reportážemi.

Postava – herec – hvězda (číslo 1/2005)

(uzávěrka: 31. ledna 2005)

Herecké hvězdy a jejich konkrétní vtělení ve filmových fikcích jsou nepochybně nejkomentovanějším a nejviditelnějším aspektem kinematografie. Zároveň je o nich obtížné psát, protože jsou jevem na hranici fantazie a skutečnosti, vznešeného idolu a průmyslové výroby, jedinečnosti a sériovosti. Pro toto monotematické číslo navrhujeme položit si jiný typ otázek, než jaké si kladou populární časopisy a tradiční herecké monografie. Jedná se o otázky, které pomohou herece, hvězdu a postavu zachytit jako jevy procházející všemi rovinami kinematografické instituce: výrobou, distribucí, předváděním i recepcí. A současně jako problém, který otevírá obecnější teoretické otázky vztahu mezi filmem a divákem a také filmem a člověkem, jeho tělem, tváří, emocemi, sociální a kulturní identitou.

- Základní kategorie a roviny působení člověka ve filmu z teoretické perspektivy: figura, tělo, osoba, postava, typ, image, herec, aktér, performer, hvězda, celebrita (s využitím divadelní, literární a mediální teorie, filozofie a přístupů jako naratologie, sémiotika, teorie vypovídání aj.).
- Estetika lidského těla a zvláště tváře a hlasu ve filmu: otázka lidské figury a figurálnosti filmu, dialektika viditelnosti/skrytosti tělesných a duševních rysů, principy herecké exprese, antropocentrismu filmového stylu (centrální místo lidské figury a tváře v kompozici obrazu, lidské tělo jako měřítko termínů filmového stylu, „vokocentrismus“ zvukové stopy) a jeho přesahy (filmové vyjádření „nelidského“).
- Teorie filmové postavy: hierarchické vztahy postav, jejich narativní funkce, postava jako základní kognitivní kategorie v procesu recepce filmového vyprávění.
- Historičnost hereckého stylu: existují jen dějiny obecných modelů a škol herectví (neherci, naturšcici, ejzenštejnovská typáž, Bressonův automat atd.), nebo i dějiny herecké mimiky, gestiky, rytmu, hlasového projevu? Jak je možné v herectví navazovat,

citovat a parodovat?

- Herecké typy a sociální typy; konvence ženské i mužské krásy.
- Herectví v podmínkách proměn filmové techniky a stylu: změny hereckého projevu v závislosti na vývoji techniky osvětlování, citlivosti filmového materiálu, na filmovém zvuku, barvě, formátu obrazu, digitálních technologiích a také ve vztahu k proměnám průměrných stylových parametrů jako délka záběru či vzdálenost kamery od objektu.
- Dobové diskursy o herectví: rekonstrukce způsobů uvažování o herci a herectví na základě nejrůznějších historických pramenů včetně teorií herectví, praktických učebnic a manuálů, biografii, dokumentů o marketingových a propagačních strategiích; autotematické diskursy o hvězdě, rozvíjené v samotných filmech formou narážek, variací, perzifláží.
- Herecká hvězda jako nástroj budování identity filmového produktu na trhu a jako transmediální entita, procházející sériemi mediálních textů čili jako „výrobní značka“ pro konglomeráty filmových, hudebních, televizních, rozhlasových aj. produktů.
- Herecká hvězda jako základní kategorie filmové konzumpce: hvězda jako prostředník kulturní adaptace, osvojování si a přizpůsobování si cizích kulturních kódů v rámci specifického kontextu recepce (zvláště v rovině mezinárodních vztahů, například vztahů Hollywoodu a Evropy).

Dabing (číslo 2/2005)

(uzávěrka: 30. dubna 2005)

Dabing je v dějinách kinematografie přítomen už tři čtvrtě století, sbíhá se v něm celá řada zajímavých témat, ale jeho dosavadní reflexe, ať už historiografická či teoretická, tomu vůbec neodpovídá. Je vnímán jako disciplína druhého řádu, jejíž role je pouze prostředkující, ačkoliv na tomto poli působily a působí i špičkové herecké osobnosti (to je charakteristické například právě pro české prostředí, kde měl dabing v období státního filmu pro svůj umělecký vývoj exkluzivní podmínky). Vedle aspektů uměleckých, jež lze nahlédnout v rovině teoretické, ale právě tak i analýzou konkrétní postavy či třeba herecké osobnosti dabéra, nabízí toto téma například možnost zkoumat kulturněhistorické rozdíly mezi různými národními publiky, neboť reakce na dabing byly v mezinárodním měřítku velice rozmanité, ba i protichůdné. Nástup zvukového filmu také nově tematizoval otázku jazyka a připomněl, že jde mimo jiné o velké politikum. V některých zemích vstoupil do hry razantními legislativními kroky stát, a to nejen v raném zvukovém období (viz třeba Slovensko let 90.). Jde tedy o to toto vnitřně členité a bohaté téma otevřít.

Z možných tematických okruhů:

- dabing jako činitel rozštěpení organické jednoty těla a hlasu i akustické jednoty diegetického prostoru;
- rekonstrukce herecké postavy v jiném hlasovém a jazykovém modu;
- dabing jako interpretace dialogu, role i postavy;
- dabing a postsynchron;
- produkční podmínky dabingu a jeho institucionální zázemí;
- technologie dabingu;
- dabing, jazyk a stát;
- dabing a publikum.

ILUMINACE

ČASOPIS PRO TEORII, HISTORII
A ESTETIKU FILMU
THE JOURNAL OF FILM THEORY,
HISTORY, AND AESTHETICS

Redakce / Editorial board:
HELENA BENDO VÁ
IVAN KLIMEŠ
VÁCLAV KOFROŇ
PETR SZCZEPANIK
(Šéfredaktor / Editor-in-chief)

Vydává: NÁRODNÍ FILMOVÝ ARCHIV
Malešická 12, 130 00 Praha 3
tel. 271 770 509, fax 271 770 501

Sazba: FORMICA – Alena Tejnická
Tisk: Marten, s. r. o.
Rukopis byl odevzdán do výroby v létě 2004

Okruh Iluminace / Circle of Iluminace:

MICHAL BREGANT,
MÁRIA FERENČUHOVÁ,
PETRA HANÁKOVÁ,
MARTIN KAŇUCH,
MIROSLAV MARCELLI,
PETR MAREŠ, PETR MÁLEK,
PETER MICHALOVIČ,
MIROSLAV PETŘÍČEK,
LUBOŠ PTÁČEK, PAVEL SKOPAL,
KAREL THEIN, VLASTIMIL ZUSKA

Podávání novinových zásilek povoleno
Ředitelstvím poštovní přepravy Praha
č. j. 3154/92 ze dne 23. listopadu 1992

Podávání novinových zásilek povoleno
Českou poštou, s. p., OZSeč Ústí nad Labem,
dne 26. 1. 1998, j. zn. P – 324/98

Vychází 4x ročně. Cena jednoho čísla 60,- Kč
MK ČR E 55255; MIČ 47285

Grafická úprava / Graphic layout:
Ivan Exner

Předplatné zajišťuje /
Subscription information

Tajemnice redakce / Editorial assistant:
Ivana Lukešová

Roční předplatné pro tuzemsko
180,- Kč + 40,- Kč poštovné

Adresa redakce / Address:
Národní filmový archiv
oddělení teorie a dějin filmu
Bartolomějská 11
110 01 Praha 1
tel. ++420/2/2423 1988
fax ++420/2/2423 1948

Adresa / Adress:
A.L.L. Production, s. r. o.
P. O. Box 732, 111 21 Praha 1
tel. ++420/2/340 928 51
++420/2/340 928 30
fax ++420/2/340 928 13
e-mail: allpro@mbox.vol.cz
http: www.allpro.cz

ISSN 0862-397X

Annual subscription for Europe

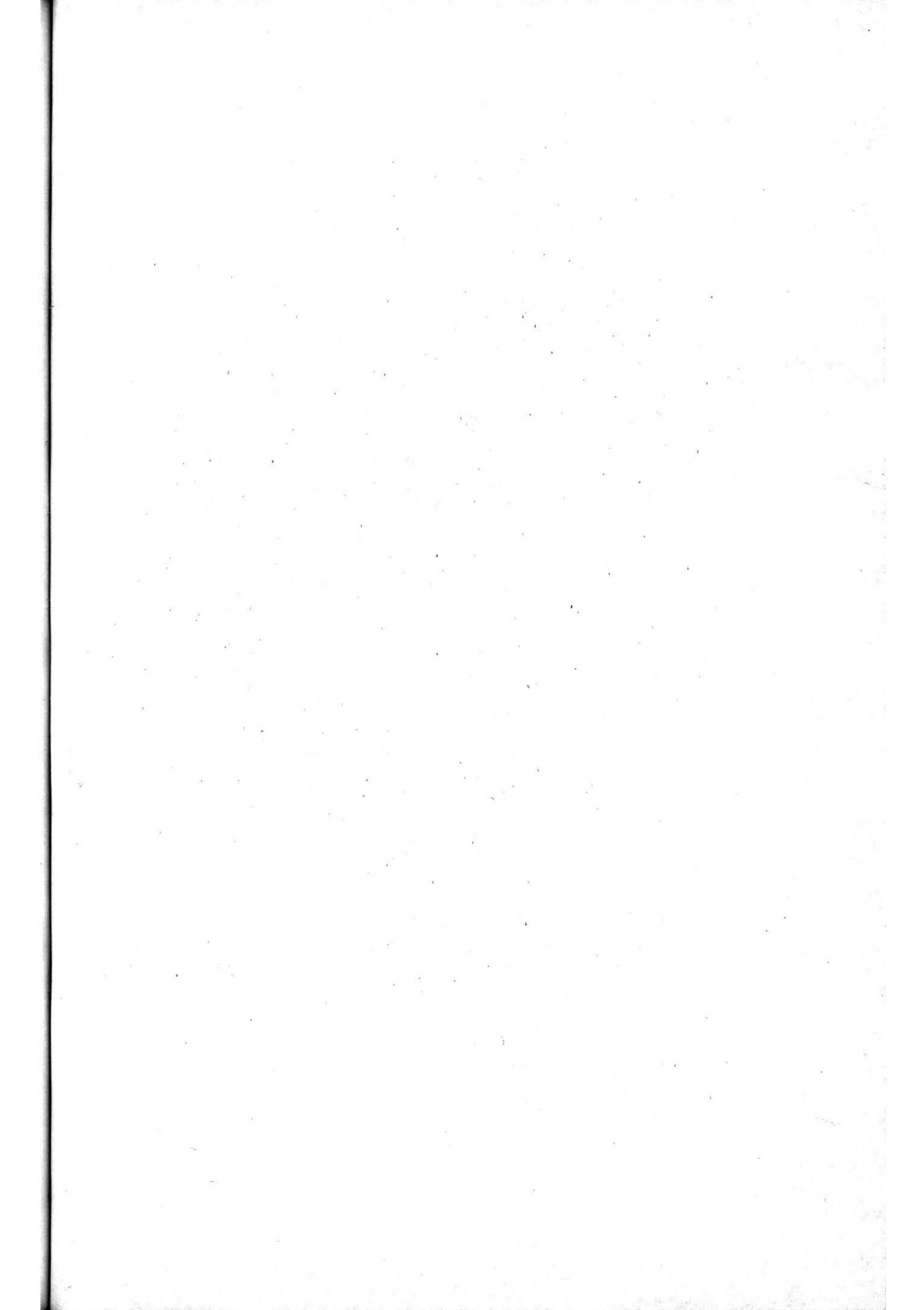
Institutional: US\$ 46,- / € 49,- *Individual:* US\$ 32,- / € 34,-

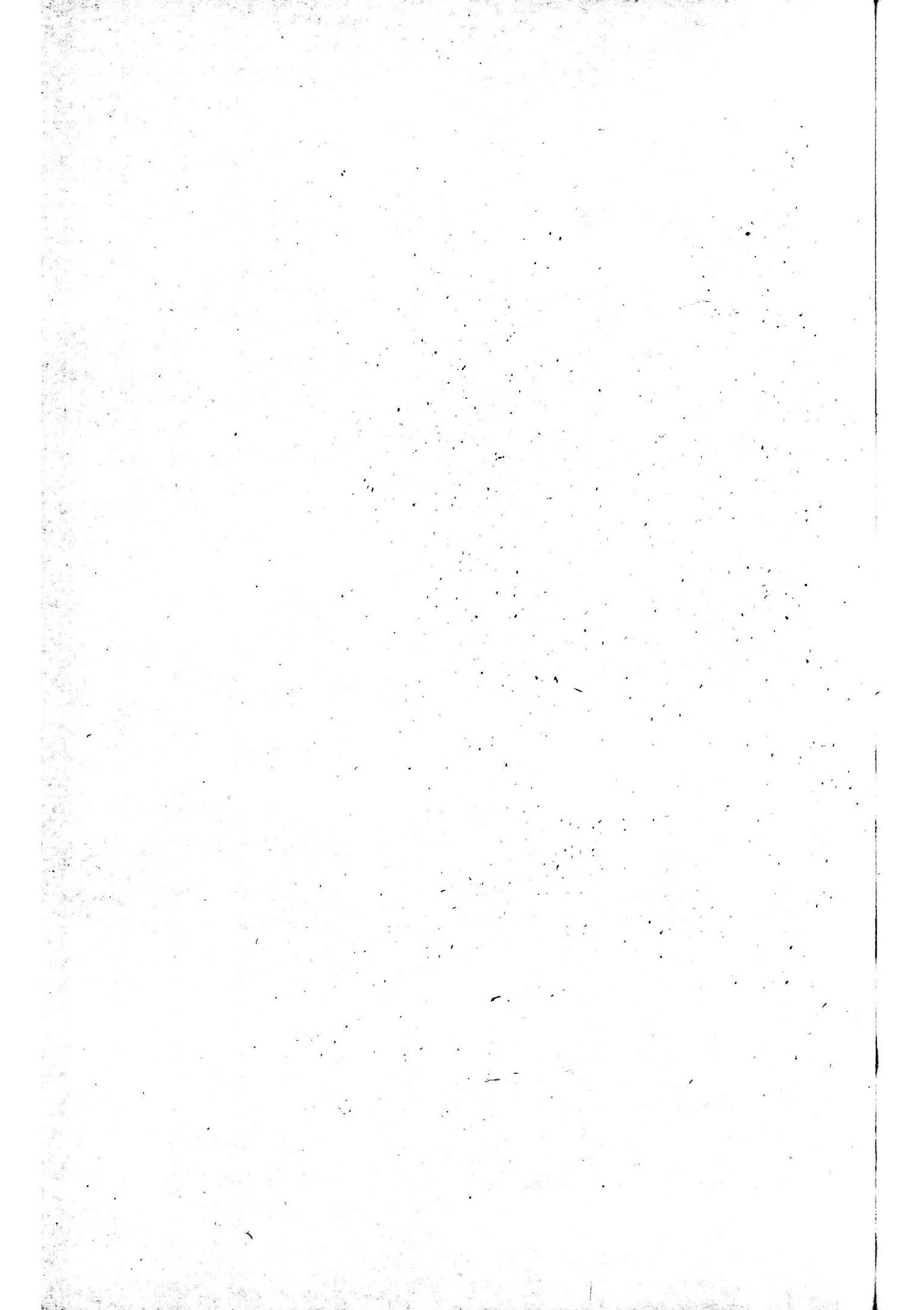
Annual subscription for other countries

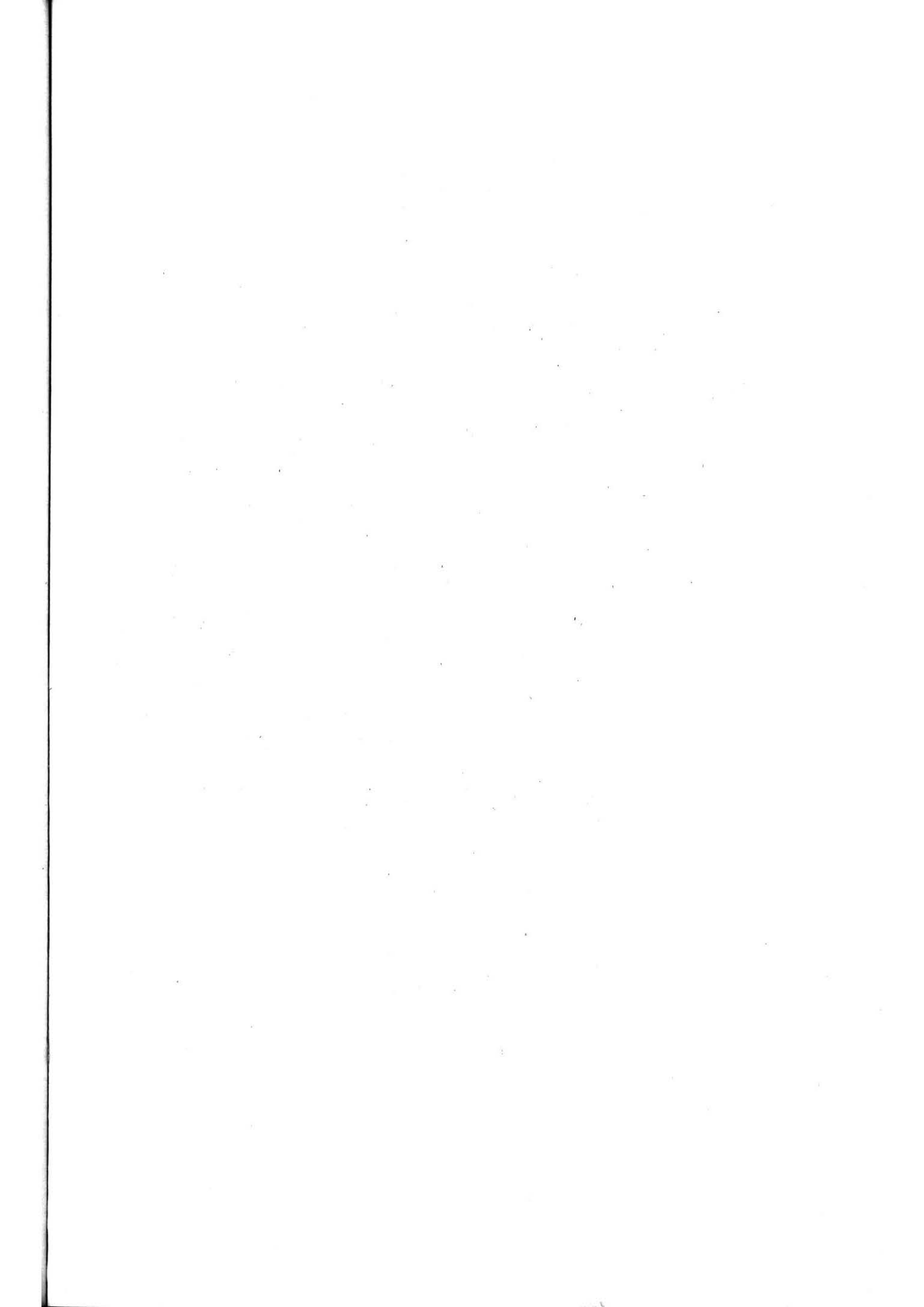
Institutional: US\$ 68,- *Individual:* US\$ 44,-

Iluminace is published four times a year
Prices include postage

Na obálce dva panely z komiksu
Sportovní rozhlas. Biliboj poslouchá líčení rohovnického utkání
(František Voborský, 1929)







35029/2004/2



10096403 Národní filmový archiv

ILUMINACE

Podobně jako většinu důležitých pojmů nacházíme i „iluminaci“ již u Platóna: Popisuje tímto termínem zážitek – pro něho zjevně častý – náhlého porozumění, prozření, záplavy světla, které zalévá mysl dosud tápající v tmách. Platón se přidržuje analogie se světlem a klade korespondenci mezi viděním a věděním, světlem fyzikálním a světlem logu. Vyžaduje-li oko a předměty, které vidí, světlo, pak porozumění světu, mysl i řád věcí vyžadují světlo intelektu – iluminaci. Vyzdvižení ducha i skutečnosti do jasů, nutnost nazření celku ve světle rozumu, iluminace, bez níž nelze poznat pravdu, září z pochodně velkého Řeka dějinami. Životodárnou energii přijímají Augustin i Pseudo-Dionýsios, kteří chápou, že jen díky osvětlení, jen viděním věcí i sebe samých ve světle stojících může bytost nadaná rozumem pochopit řád universa i své místo v něm.

Iluminace, vhled do podstaty věcí, není záležitostí chladného rozumu. Náhlé prozření zachvacuje celou bytost vidoucího jež se hroutí v bezbřehý oceán veškerenstva.

Světlo je katem stínu, ale současně i jeho matkou. Hra světla a stínů, pravdy a klamu, poznání a zla – co víc je život? A co víc je film? Je film jen iluze, mihotavé chvění falše a ploché zábavy, nebo jde analogie dále? Může být film iluminací v prapůvodním smyslu – odhalování krásy, pravdy a dobra v podstatě lidské i v podstatě světa? ILUMINACE proto obrací kritický paprsek reflexe na film a jeho roli, na jeho historii, teorii i společenské souřadnice v přesvědčení, že v podstatě filmu je potence světelné síly – iluminace.